ISSN 0130-6405

89 7

ИСКУССТВО КИНО

СОЗВЕЗДИЕ-89

Первый Всесоюзный фестиваль актеров советского кино в Калинине. "Актеры берут свой шанс" – читайте материал Даи Смирновой в этом номере.

Олег Борисов. Приз за лучшую мужскую роль

Владимир Стеклов. Приз за лучшую мужскую роль

Елена Майорова. Приз за лучшую женскую роль

Мария Кленская. Приз за лучшую женскую роль

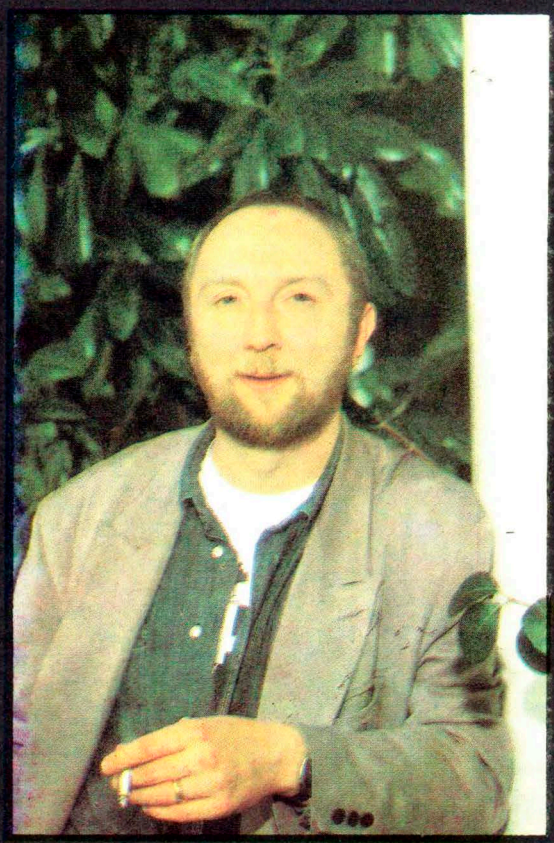
Михаил Лещиловский "Режиссер Андрей Тарковский" – "Серебряный кентавр"

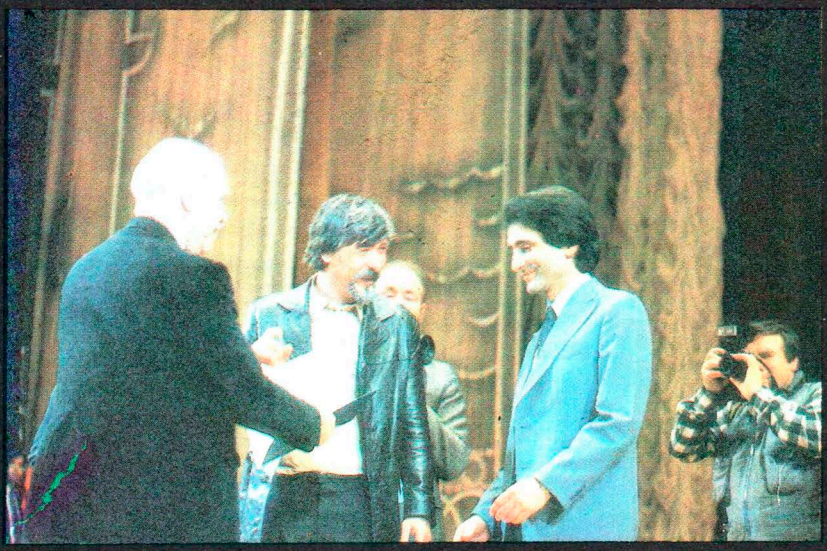
ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ

I Международный фестиваль неигрового кино

Рассказ о фестивале журнал начал в майской книжке, познакомив читателя с Годфри Реджио и его фильмом. Продолжение последовало в № 6 "ИК" в статье С. Муратова и М. Топаз – о фильме А. Рудермана и Ю. Хащеватского "Встречный иск", получившем главный приз – "Золотого кентавра", и некоторых других фильмах фестивальной программы.

Сегодня мы завершаем разговор, предлагая вашему вниманию рецензии на фильмы-призеры и беседу с гостем фестиваля американским документалистом Ричардом Ликоком.

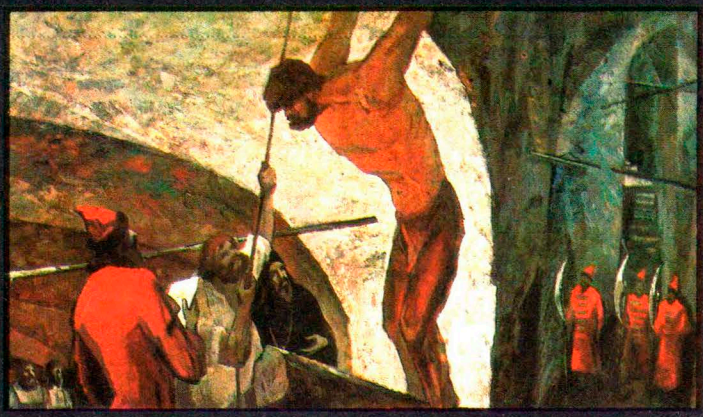




Эрвин Ляйзер вручает "Золотого кентавра" Аркадию Рудерману и Юрию Хащеватскому

Карин Гудмэн (в центре). "Не аплодируйте – лучше деньгами!" – "Серебряный кентавр"

Иварс Селецкис "Улица Поперечная" – "Серебряный кентавр"



"СТЕПАН РАЗИН"

Непоставленный фильм Василия Шукшина. Журнал представляет эскизы художника Петра Пашкевича.

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

7 89

Содержание

Современность и экран

На фестивальных орбитах

I Международный фестиваль неигрового кино

3 **Леонид Гуревич.** Keep smile!
5 **Сергей Муратов.** Все мы с этой улицы
6 **Сергей Шумаков.** Просто, по-христиански
7 **Татьяна Михайлова.** Где ты, Левий Матвей?
10 **Ричард Ликок.** Трудно быть документалистом

Всесоюзный фестиваль актеров советского кино «Созвездие-89»

14 **Дая Смирнова.** Актеры берут свой шанс

Новая модель кинематографа

21 **Н. Петраков — В. Викторов.** Независимая территория искусства

Анкета «ИК»

29 Три года спустя: **Л. Трауберг, Ф. Гукасян, М. Шатерникова, Л. Гурченко**

Свободная тема

34 **Андрей Синявский.** Стилистические разногласия
39 **Протоиерей Александр Мень.** Контакт

Вопросы и мысли

45 **Александр Гельман.** Не выверни свободу наизнанку

Необязательные заметки

49 **Т. Хлоплянкина.** Все разрешено?

Ни в какие ворота

52 **Леонид Лиходеев.** По новому кругу

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

55 **Инна Соловьева.** Прямой луч
63 **Алексей Ерохин.** Отчего губа титькой

Точка зрения

65 **Александр Митта.** «В аспектах постмодернизма...»

Полемические портреты

80 **Елена Стишова.** Неоконченная пьеса...

91 **Анкета кинокритиков «ИК»**

Теория, история

К 60-летию В. М. Шукшина

92 **Василий Шукшин.** «Стенька для меня — вся жизнь»

99 Переписка с читателями

Иллюзион

100 **Елена Винниченко.** «Старое и новое»

103 **Нина Цыркун.** «Дилижанс»

Памяти товарища

106 **А. И. Медведкин**

За рубежом

На фестивальных орбитах

108 **Нина Зархи.** Киновернисаж—88

Резюме

117 **Сергей Лаврентьев.** Ну что ж, поговорим о кризисе...

125 **Досье «ИК»: Жерар Депардье, Ласло Лугошши, Барбара Сасс, Милош Форман**

„ИК". Избранная проза

129 **Эфраим Севела.** Остановите самолет — я слезу!

Сценарий

144 **Мария Хмелик.** В городе Сочи темные ночи

На 2-й стороне обложки и на вкладке фотографии: И. Гневашева, Е. Габриелева, Р. Ельника

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 27.04.89.
Подп. к печати 21.06.89 А07071
Формат бумаги 70×100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 53 000. Заказ 1094.
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

In this issue:

The1st international Nonfeature Films' Festival in Moscow **(pp. 3, 5, 6, 7, 10).** All — Union Actors' Festival "Stars-89" **(p. 14).** Academician Nikolay Petrakov about cooperation and rent **(p. 21).** Questionnaire of "IK" **(p. 29).** Andrey Siniavsky on Russian culture **(p. 34).** Alexandr Men on problems of spiritual culture in films of Andrey Tarkovsky **(p. 39).** Alexandr Gelman: "Questions And Thoughts" **(p. 45).** Sex and cruelty in the Soviet cinema **(p. 49).** Ironical notes of Leonid Likhodeev: censorship in the epoch of glasnost **(p. 52).** Reviews of the films: "The Servant" **(p. 55),** "Help!" **(p. 63).** Alexandr Mitta about postmodernism **(p. 65).** Profile of Nikita Mikhalkov **(p. 80).** To the 60-th anniversary of Vasily Shukshin: "Stenka Rasin" **(p. 92).** "Illusion": "The Old And The New" **(p. 100),** "The Stagecoach" **(p. 103).** London Film Festival-88 **(p. 108).** Repertory **(p. 117).** Prose: Efraim Sevela "Stop The Plane— I'll Come Out!" **(p. 129).** Script of Maria Khmelik "There Are Dark Nights In Sochi" **(p. 144).**

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

На фестивальных орбитах

Сегодня многое происходит впервые.

Наш Московский международный кинофестиваль долгое время держал в «сиротском углу» программы неигрового и детского кинематографа, до которых часто «ноги не доходили», поскольку интерес широкого зрителя сосредоточен на игровом кино.

Сейчас все децентрализуется. Впервые прошли Международный фестиваль неигрового кино (Ленинград), Международный фестиваль детского кино (Москва), Всесоюзный фестиваль советских актеров (Калинин).

О смотре неигровых фильмов и о празднике актерского искусства рассказывают материалы этого номера. О фестивале детских фильмов читайте в № 9 «ИК».

I Международный фестиваль неигрового кино в Ленинграде

Леонид Гуревич

Keep smile!

Два с небольшим часа были отведены по регламенту для каждой страны-участницы, и в результате просмотров, занявших более суток «чистого» времени, из двадцати пяти представленных американцами фильмов в конкурс попало только два: «Девушки» (точнее было бы перевести «Девичья беседа») и «Не аплодируйте — лучше деньгами!»; первый на 85, второй на 28 минут. За бортом конкурса оказалось много интересных и ярких работ, с успехом показанных вне конкурса («Радио «Бикини», «Тонкая голубая линия», «Зубы счастья», «Молодые сердцем»). Да и вообще вся программа была составлена тщательно и со вкусом, не говоря уже о шумном успехе последней работы Годфри Реджио «Ковдовство жизни». Если добавить еще ретроспективы двух выдающихся мастеров мировой документалистики Лео Гурвица и Ричарда Ликока, то останется признать: американцы в Ленинграде были «в порядке».

И тут мне хотелось бы поклониться с благодарностью двум хрупким маленьким женщинам, режиссеру и продюсеру Лин Гольдфарб из Лос-Анджелеса и критику и продюсеру Энн Борин из Нью-Йорка. Нелегко было собрать фильмы в США, где остро конкурируют не только документальная элита Нью-Йорка с киноиндустрией Калифорнии, но где вообще каждый «сам за себя». Теперь, когда все позади, можно еще раз сказать: получилось. И еще раз поблагодарить Лин и Энн.

Оба конкурсных фильма США оказались в «первой десятке» фестиваля, составленной интернациональным «ареопагом» из 37 критиков. А фильм Карин Гудмэн «Не аплодируйте — лучше деньгами!» получил высокую награду официального жюри.

Небольшая эта картина оставляет уди-

«Девушки» ("Girltalk")
Режиссер Кейт Дэвис. Оператор и сорежиссер Элисон Дэнни. Производство Кейт Дэвис (США), 1988.

«Не аплодируйте — лучше деньгами!» ("No Applause, Just Throw Money")
Режиссер Карин Гудмэн. Операторы Бадди Скуайерс, Терри Хопкинс. Производство «Саймон энд Гудмэн пикчер компани» (США), 1988.

вительное чувство праздника. Легкость и свобода ощущаются в пронизывающих ее ритмах, в самом «поведении» камеры. Мне кажется, что секрет успеха тут — в полной адекватности изображения характеру нью-йоркской толпы. Свобода и доброжелательность, общительность, расположенность к контакту, помощи — эти черты равно характеризуют и нью-йоркские уличные нравы, и стиль операторов Бадди Скуайерса и Терри Хопкинса, и музыкальный монтаж Карин Гудмэн. В сущности именно раскрепощенность и есть душа фильма, его стержень. В конце концов, за тридцать минут могла бы и надоесть эта череда уличных актеров: музыкантов, фокусников, акробатов, циркачей... Да, не все они профессионалы высшего класса, есть просто неудачники... И если наше внимание не гаснет все тридцать минут — а ведь нет по сути ни одного сюжетного вольта, никаких драматургических ходов! — то разгадка все в том же. В вольной атмосфере и в вольном духе ленты.

Нью-Йорк, разумеется, разнолик и дает любые возможности по-разному увидеть себя. И что до «города желтого дьявола», то он конечно присутствует в фильме: бродячие артисты собирают деньги, кто традиционно в шляпу, кто в иные «подручные средства». Собирают деньги, считают их, складывают нехитрый реквизит, уезжают... Волна легкой грусти охватывает нас: сквозь стихию лукавства и игры пробивается и вопрошает, ожидая вашего отклика, грустный лик нелегкой жизни в маяте, добывании хлеба насущного.

Все понимаем, все разделяем... Да и сами мы такие, и так же не просто живем. И все же хотим сохранить улыбку... Этим вздохом понимания и веры встречаешь конец фильма, а едва вспомнишь, улыбка рождается сама... Уж сколько пародистов точили у нас и зубы, и копья по поводу американского «Keep smile!» а ведь, поди ж ты — и живет это в народе, и помогает ему, и само рождается: «Не унывай!»

Жизнестойкость, цепкая выживаемость поражает и в другой американской ленте. Перед нами история тяжкая, быть может, даже мучительная, и рассказана она без всяких попыток облегчить самочувствие зрителя. Рассказана с редкой честностью, я бы сказал, с шокирующей откровенностью. Ибо мало кому из нас удавалось слушать рассказы о случайных, вынужденных связях. И уж совсем не доводилось слышать исповедь исполнительницы стриптиза.

Все это ждет зрителей фильма «Девушки». Оттого ли, что о сломанных судьбах рассказывают тоже девушки, молодые режиссеры Кейт Дэвис и Элисон Дэнни, или иные на то причины, но решительная открытость героинь фильма Пинки, Марс и Марты поражает даже искушенного зрителя. Близость авторов к своим героиням в сочетании с высоким профессионализмом дали эффект абсолютной правды происходящего на экране.

Болтающаяся вне школы Пинки, дочь «матери-официантки» (как сказали бы у нас), в свои четырнадцать уже знает многое о нравах своей окраины. Но тем поразительнее «детскость» ее поведения, суждений, поступков.

Что станет вскоре с Пинки, можно понять, увидев, что стало с Марс. В грязном баре она демонстрирует стриптиз, изображая развращенную девочку-подростка... «Номер» Марс, отточенно выверенный, оставляет чувство унижения у зрителя фильма, но вряд ли у посетителей бара. Сама Марс молчит об этом, но говорят кадры: мытье и переодевание на грязных задворках возле контейнеров с мусором, железный шкафчик для одежды, ежедневная монотонность бизнеса. Какой уж тут секс: усталость униженного подростка, дисциплинированное выполнение отрепетированного «урока»... Уже, кажется, и не болит ничего — ни душа, ни разум.

Что станет (или не станет?) с Марс, можно понять, посмотрев, что стало с Мартой. Третья, старшая из героинь, пережив все ужасы схожей судьбы, возрождается в фильме для иной жизни:

она становится матерью. Примечательно, что в этом абсолютно «женском» фильме нет и слова об отце. Зато явившийся на свет человек — сын, наследник, житель будущего...

Именно в будущее обращает слова своего письма Марта, и это действительно «Послание к человеку» — в полном, текстуальном совпадении с девизом фестиваля.

Удивительно, как меняется мир фильма, его язык, его знаки препинания, вся образная система, когда в него входит тема рождения ребенка и духовного перерождения матери. Съемки в острых ракурсах и резкие монтажные стыки, кажущиеся произвольными столкновения эпизодов сменяются долгими планами высветленных интерьеров, покоем монтажных фраз, тишиной в кадре и за ним, планами беременной женщины, тихо ожидающей чуда.

Трезвая, дерзкая и гуманная американская картина не оставляет места прекраснодушию. Нет, далеко не все «послания к человеку» находят адресата. Жизнь тяжела, и Марс, повзрослев, выходит на сцену другого стрипкабака выше рангом, и Пинки оказывается в колонии, и Марта не в безопасности. Что ж — держись, keep smile, человечество!

Сергей Муратов

Все мы с этой улицы

Художественное открытие фестиваля — это, конечно, «Улица Поперечная» Иварса Селецкиса и Таливалдиса Маргевича. Фильм очень ироничный и человечный. Близкий к тому, что принято считать латышской традицией. Фильм автобиографический, потому что Маргевич писал сценарий о жителях улицы, где провел свое детство. Картина принципиальна. И вот почему: с одной стороны, для нас уже освоен этап, когда камера обращается к тем сферам жизни, которых раньше не могла касаться. Мы имеем целый ряд фильмов-монопортретов, в которых главное — это личный взгляд на мир. Но с другой стороны, у нас еще не было ленты, где развернулась бы такая вот галерея совершенно самобытных, уникальных характеров. Причем не просто сведенных искусственно на экране, но действительно обитающих на маленькой рижской улочке. Кто увидел, не забудет несчастную тетушку Олине, едва сводящую концы с концами на свою пятидесятирублевую пенсию в убогой хибарке. Но вот она надевает красную повязку дружинника и чувствует себя наделенной властью. Начинаешь задумываться над политическими парадоксами нашей жизни.

Или другой герой — парень-калека, клеящий коробки и мечтающий только о том, чтобы когда-нибудь прекратились изматывающие боли, отступила болезнь, исковеркавшая его облик, но не освободившая от необходимости тяжелого повседневного труда. Еще одна драма в фильме — судьба безмужней беременной женщины, живущей из милости в доме родни — в доме, который когда-то был собственностью ее деда-писателя, репрессированного, правда. Поражают ее постоянная улыбка и доброта. И хотя родится ребенок, ее не пропишут в

«Улица Поперечная»
Автор сценария Таливалдис Маргевич. Режиссер и оператор Иварс Селецкис. Рижская киностудия, 1988.

доме родного деда, и на наших глазах ее увезет грузовик с вещами в никуда.

Есть на этой улице молодой кооператор, изготовляющий надгробные памятники в свободное от духовной семинарии время. Есть здесь жизнерадостный бонвиван, подрабатывающий на базаре продажей хрена. Мелькнет мафиози, у которого все городское начальство в руках. И вновь проникаешься состраданием, когда все герои картины соберутся вместе в хоровод у костра в праздник Лиго, а над ними в очередной раз взмоет в небо оранжевый метеорологический зонд. Надо же так случиться, что погоду в Риге прогнозируют ежесуточно именно здесь. Мне кажется очень точным, что жюри критиков дало приз этому фильму за создание образа улицы, на которой мы все живем. У нас еще не было подобной документальной саги.

Можно многое сказать о полифоничности этой картины, где каждый несет свою боль, свои устремления и свою особость как бы параллельно. И каждый в этом смысле вполне равноправен с автором. Это тоже, на мой взгляд, нечто совершенно новое в нашем кино.

Сергей Шумаков

Просто, по-христиански

Фильм норвежского режиссера Йона Йерстада «Деревня» напомнил мне «Сон смешного человека» Достоевского. Именно «сон» героя, когда он чудом избавляется от страшной муки могильного заточения и оказывается на незнакомой планете, где живут безгрешные и счастливые люди.

Нечто похожее испытал и я в зрительном зале. Фильм точно выдернул меня из фестивальной суеты, перенес в удивительное по красоте место, которое можно было бы принять за земной рай, если бы я уже заранее не знал, что создан он трудом человека.

Когда-то лет десять назад несколько энтузиастов — врач, рабочий, архитектор, инженер и другие — основали здесь деревню-коммуну. На собственные сбережения они построили удобные дома и взяли в каждую семью по нескольку детей из психиатрических клиник. Замысел их был по-христиански прост и в силу этого изначально ясен — помочь этим обездоленным и несчастным детям прожить отпущенное судьбой время жизни с сознанием своей человеческой полноценности и достоинства.

Постепенно замысел воплотился в реальность, жизнь этих удивительных людей обрела особый смысл. Возможно, именно поэтому труд людей на экране — будь то заготовка дров или уборка мусора — наполнен поэзией обыденного, в которой непостижимым образом обнаруживается связь человека с природой и обществом.

Смотрел я фильм норвежского режиссера и вспоминал наши. «Прикосновение» А. Арлаускаса, построенный на жутковатом контрапункте душевных состояний воспитанников детского дома слепоглухонемых и окружающих их здоровых, но нравственно искалеченных людей. Картину Б. Кустова «Камо грядеши», рассказывающую о коммуне, созданной в заброшенной деревне нашими соотечественниками, людьми интеллигентными, убежденными и... увы, от-

---

«Деревня» ("Vidarasen")
Автор сценария и режиссер Йон Йерстад. Производство «Акцион Продукцион» (Норвегия), 1988.

ступившими. Они не выдержали и года.

Смотрел я и думал: «Ну почему там все получилось так естественно и непринужденно? И почему у нас каждый неординарный социальный эксперимент воплощается с чудовищным напряжением сил, через неистовую борьбу?» Ведь это наши идеи нашли свое выражение в повседневной подвижнической любви жителей норвежской деревушки. Ведь это нашу философию коллективизма они взяли на вооружение. Это наши лозунги начертаны на их знаменах. А может быть, как раз все наоборот? Может, не было у них того, что нередко составляет едва ли не главный смысл нашей борьбы за человека? Не было «идеи», «философии» и «знамен». Тогда что движет ими? Что придает силы? Что спасает от отчаянья и заставляет вновь и вновь возвращаться к себе и преодолевать тот безмерный эгоизм, которым буквально пропитана жизнь современного человека?

Ответы на эти и другие вопросы вы без труда найдете в фильме. Ибо люди, о которых он нам рассказывает, умеют в самом простом и незамысловатом деле воплощать бесконечное и божественное. Для них не существует светлого будущего и идеального прошлого, а есть только настоящее, в котором ты, а не кто-то другой должен быть честен, достоин, добр и терпим.

И еще о достоинстве. Герои фильма от рождения слабы и нуждаются в поддержке. От окружающих они ждут прежде всего признания. А признание — это ясный, правдивый и мужественный взгляд на природу человека. Если вы соглашаетесь с тем, что мы должны помочь им, не унижая их достоинства, тогда ваша доброта будет деятельной и незаметной для вас. Если же вы считаете, что человек несовершенен и должен быть переделан, то рано или поздно вы откажете олигофрену, слепоглухонемому, инвалиду в праве вообще называться человеком. И тогда ваши якобы благие намерения приведут вас в ад, который под завязку забит «здоровыми» людьми, истово мечтающими исправить человеческую породу.

Скромный, вдумчивый фильм норвежского режиссера Йона Йерстада «Деревня» предлагает простой путь — путь добра, любви и терпения, которые не прокламируются, а воплощаются человеком «здесь и сейчас», в его земной жизни.

Татьяна Михайлова

Где ты, Левий Матвей?

Этот жанр зародился в глубокой древности, во времена столь далекие от нас, что нам трудно сегодня уже отделить быль от мифа. Появлялись пророки среди людей, проповедовали свое учение — а за ними всегда следовал тот, кто записывал их речи. Записи пополнялись, обрастали подробностями, различными толкованиями... Помните, как у Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» арестованный Иешуа Га Ноцри рассказывает Понтию Пилату про некоего сборщика податей Левия Матвея, который «ходит, ходит за ним с козлиным пергаментом и непрерывно пишет»? Эти записи, по версии Булгакова, не были точны, но как хорошо, что

«Режиссер Андрей Тарковский» ("Directed by Andrey Tarkovsky")
Автор сценария и режиссер Михаил Лещиловский. Оператор Арне Карлсон. Производство Шведского киноинститута, 1988.

они все же существовали! Как хорошо, что рядом с гением, с пророком находились люди, которые сохранили для истории бесценные мгновения жизни великого человека! Благодаря дневниковым записям врача Душана Маковецкого мы можем сегодня восстановить едва ли не по минутам трагедию ухода Льва Толстого из Ясной Поляны. Мы знаем, как творил Мейерхольд, как репетировал свои спектакли Станиславский... Из таких дневников иногда рождаются книги — например, те же «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» и «Режиссерские уроки Вахтангова», написанные Н. Горчаковым. А иногда — фильмы. Такова, например, картина «Режиссер Андрей Тарковский», снятая Михаилом Лещиловским в Швеции. Тот факт, что вместо авторучки в руках Лещиловского была камера,— в принципе ничего не меняет. Картина его все равно сделана в жанре дневниковых записей. И поначалу кажется, что записи эти весьма разрознены. Лещиловский не пытается драматически организовать сюжет, не ищет эффектных концовок и переходов, которые связали бы между собой отдельные эпизоды. Он именно «ходит, ходит» вслед за гением и «непрерывно пишет», то бишь снимает, а мы — смотрим его фильм, будто листаем страницы карманного блокнота.

...На плоском, как доска, зеленом острове режиссер Андрей Тарковский снимает свой последний шедевр — «Жертвоприношение». Лещиловский фиксирует день за днем этапы этой работы. Автор абсолютно растворен в своем герое — каждое слово Тарковского для него бесконечно важно. Поэтому в кадр попадает все — и размышления Тарковского об искусстве, о жизни, о течении времени, и тот «сор» киносъемки, из которого совершенно непостижимым образом должны родиться на экране бессмертные стихи. Тарковский придирчиво осматривает интерьер просторного дома. Для него важно все — цвет обоев, мебели, занавеска, которая должна непременно чуть колыхаться. Фильм Лещиловского еще раз доказывает, что фантастическое умение Тарковского создать на экране особую атмосферу тревоги, боли за каждое уходящее мгновение жизни, неясных предчувствий рождалось из таких вот мелочей — из легкого, почти неощутимого колебания занавесок, из цвета неба за окнами, из состояния актеров, с которыми Тарковский общается нежно и осторожно, как пианист, который лишь слегка перебирает пальцами клавиши хорошо настроенного, послушного инструмента.

Несмотря на то что каждое указание Тарковского приходится переводить на шведский, работа идет, как нам кажется, споро и без того шума, который обычно сопровождает наши киносъемки. Чуткое, изменчивое лицо Андрея Арсеньевича — все время в кадре, он много улыбается, ерошит волосы хорошо знакомым нам жестом, и мы наслаждаемся этими мгновениями общения с Тарковским — мгновениями, подаренными нам чужим фильмом: «Режиссер Андрей Тарковский» на фестиваль был представлен, как известно, Швецией, а снимал его поляк, давно переехавший в эту страну и работавший на «Жертвоприношении» монтажером. Этот факт добавляет к нашему состоянию любовного наблюдения за Тарковским чувство горечи и стыда: когда создавалось, к примеру, «Зеркало», никому даже в голову не могло прийти, что этот процесс нужно увековечить — начальники думали, как бы половчее закрыть картину, друзья беспокоились, как бы начальники ее не закрыли...

Стыд за пережитые нами десятилетия расправы над искусством придает дневниковым записям Лещиловского особую драматургию, однако она, эта драматургия, находится уже вне рамок фильма.

А что же заключено в нем самом? То есть сформулируем вопрос иначе — имеет ли картина Лещиловского какое-либо самостоятельное значение или же она интересна для нас лишь тем, что предоставляет зрителю уникальную возможность заглянуть в творческую лабораторию знаменитого режиссера, уви-

деть, как работает он сам и его коллеги — оператор Свен Нюквист, актеры Эрланд Юсефсон, Сьюзен Флитвуд, Аллан Эдвалд и другие?

Да, Лещиловский вроде бы просто «ходил, ходил» за своим героем и непрерывно все записывал. Но честный и безыскусный, (иной раз, как нам кажется, даже слишком безыскусный) его репортаж имеет финал, который придает всему, что мы видели, особый смысл.

Тарковский знал, что дом, в котором он поселил героев «Жертвоприношения», в финале должен сгореть. Лещиловский, монтируя свой фильм, уже знал, что пожар не удастся. Он знал это, и потому, наверное, пустил в дело едва ли не весь отснятый на острове материал, тоже дав нам возможность насладиться зрелищем того, как долго и тщательно строился дом, как постепенно возникло на плоской равнине это двухэтажное деревянное чудо, которое, как гениальное творение, невозможно скопировать или построить заново.

Но усилия десятков людей, работавших на строительстве, как оказалось, были затрачены впустую. Тарковскому не удалось снять сцену пожара такой, какой он ее задумал: внезапно вышла из строя камера.

Но, наблюдая за мечущимся по съемочной площадке Тарковским, мы постигаем, какой страшной ценой оплачивается гениальность. Какими бы внешними конфликтами ни был отмечен путь истинного художника, главный конфликт заключен, наверное, в нем самом — в его органической неспособности пойти на компромисс, любой компромисс, даже, с нашей точки зрения, вполне невинный.

Так в финале из разрозненных дневниковых записей наконец вырисовывается до поры скрытая от глаз тема фильма Лещиловского. Он ведь в сущности тоже показал нам жертвоприношение — Жертвоприношение самого Андрея Тарковского. Он поведал зрителю о том, какое это кровавое дело — творчество и как безжалостно вынужден сжигать себя режиссер, чтобы ни на йоту не отступить от божественного своего замысла.

Да, Тарковский щедро вознаградил своего старательного летописца, подарив ему финал, без которого фильм Лещиловского, наверное, так же не состоялся бы, как не состоялось бы и «Жертвоприношение», если бы в нем не было сцены пожара. Этот дар дорого обошелся самому Тарковскому: мы видели, какое отчаяние охватило этого уже смертельно больного человека, когда он узнал, что эпизод снят не так, как задумывался, и как он был бесконечно — словно мальчишка — счастлив, когда дом выстроили заново и повторная съемка удалась. Мог ли Лещиловский рассчитывать, что Мастер подарит ему кадры такой силы?

Но когда просто «ходишь» за гением — ходишь и все записываешь, непременно надо надеяться на то, что тебе откроется некая тайна...

Ричард Ликок

Трудно быть документалистом

Беседу ведет Марина Петрухина

М. Петрухина. Господин Ликок, я хочу показать вам книгу на русском языке, в которой опубликовано интервью с вами. Называется интервью «На пути к реальности»... А вот и ваш портрет...

Р. Ликок. О, майн гот, да ведь это же я, и такой молодой! Я очень удивлен, что в Советском Союзе меня знают, читают. Я здесь, наверное, более популярен, чем дома.

М. Петрухина. Но Ричард Ликок — классик документального кино...

Р. Ликок. К счастью, пока еще живой классик.

М. Петрухина. Книга, о которой идет речь, вышла в нашей стране в 1986 году, а интервью, опубликованное в ней, сделано в 1965-м. Сейчас год 1989-й. Что изменилось с тех пор?

Р. Ликок. В то время мне казалось, что мы решили все проблемы документального кино. Мы совершенно были уверены в том, что будем снимать сотни великолепных фильмов в год. Ведь мы открыли новый метод. А когда начали претворять нашу программу в жизнь, то тут же столкнулись с нескончаемыми проблемами.

Во-первых, то, что мы снимали, теряло характер новости. Мы снимали

живой каждодневный мир как новости для телевидения. И всегда опаздывали, потому что мы дней десять-двенадцать спорили. Когда, наконец, выпускали фильм, оказывалось, что новость уже давно не новость. И телевидение перестало покупать у нас эти фильмы.

Тогда мы решили: долой новости, будем делать глубокие социальные фильмы. Но тут перед нами стали другие проблемы. Нам приходилось нанимать не только оператора, но и сценариста, и актеров. Однако телевидение опять не приняло наши фильмы. Но идея делать фильмы ручной камерой стала настолько популярной, что ее распространение стало походить на инфекционную болезнь. Бесконечное множество репортеров бегали с ручными камерами и микрофонами, брали интервью. Но все экзерсисы были на таком низком культурном уровне, что мы, профессионалы, поняли: мы создали чудовище. И теперь, когда я вижу, как репортер заставляет очередного несчастного человека глотать микрофон, я думаю: о, господи, что же я наделал.

Телевидение требовало от нас, чтобы мы снимали только «звезд» — знаменитых людей и исторические катаклизмы. Им нужно было быстрее иметь товар. А за девять недель, которые необходимы для того, чтобы создать достойный для продажи фильм, интерес к нашему детищу пропадал. Неудачи не приносили нам дохода, но они постоянно заставляли нас анализировать ситуацию. Например, мы поняли, что мы, собственно, являемся производителями небольших театральных сцен. И тогда мы специально сделали театральную сцену о поп-музыкантах: Бобе Дилане и других. Я сам снял фильм о Стравинском, считаю — удачно, но он не очень популярен. Стравинский не стал для меня источником доходов. Шутки шутками, но наши проблемы требовали решений.

Мы, патриархи документального кино в Штатах, начали с того, что основали школу с очень жесткими канонами. Определили, что каждому фильму достаточно двух человек: один снимает, другой работает с микрофоном и магнитофоном, но он по образованию не звукоинженер, а журналист, он пишет с помощью магнитофона. Мы отказались от интервью начисто, никакого дополнительного освещения, никаких помощников, которые таскали бы за нами аппаратуру. Затем появились ручные портативные камеры, с их помощью стало проще наблюдать за человеком. Сейчас я пытаюсь выжать из такой камеры, что могу. Но люди, которые пошли по нашим стопам, разрушили все, что мы сделали. Например, если вы делаете фильм о каком-то конкретном человеке, то самое примитивное, что приходит в голову,— поскорее задать ему вопрос. Это дурной вкус. Я не верю ни одному слову, произносимому человеком перед камерой. (Между прочим, может быть, я тоже сейчас вру.) Гораздо точнее — наблюдать за тем, как человек работает, но это требует времени и терпения. А телевидение не любит медлительности. И мы поняли, что наша надежда на то, что ТВ будет покупать наши фильмы и распространять их, — это просто блажь.

Двадцать пять лет назад я еще верил, что должен хорошо знать то, о чем делаешь фильм. Позже я понял, что это не мой путь. Я пришел к выводу, что единственный способ отразить жизнь — наблюдать ее. Смотреть, как течет жизнь, что случается в ней. Я люблю шутить. А мы очень забавно выглядим, когда не видим, что камера за нами наблюдает. Иногда я снимаю очень пикантные, смешные сцены. Свой самый смешной фильм я снял о встрече на Гавайях 3 500 американских полицейских.

В московском институте учат режиссерскому делу, кажется, пять лет? Я думаю, что это вовсе ни к чему. Для того чтобы научиться владеть документальной камерой, нужно три недели, все остальное сделают талант и труд.

Во-первых, вы должны быть человечны. Это значит, что вы не должны терять интереса к миру людей вокруг вас. Во-вторых, вы должны понимать, что такое образ. Мне очень нравится,

когда, например, студенты Академии художеств начинают рисовать и на чистом листе бумаги появляются первые штрихи. Мне нравится, когда непрофессионалы делают любительские фильмы, они занимаются кино, потому что их влечет к этому.

Я прочитал у Льва Толстого (правда, Толстой кроме этого еще кое-что сказал), что писать начинаешь тогда, когда появляется необходимость общения с людьми.

Я ищу сумасшедшие ситуации. Я хотел, например, быть солдатом во второй мировой войне. И стал им. Не скрою, я был подвержен страху, как многие. Но я никогда не забуду то, что видел на войне. Когда я попадаю в исключительную ситуацию, мне всегда хочется поделиться с кем-то своими впечатлениями и мыслями. Не важно, хорошо или плохо то, что происходит, важно, насколько серьезно происходящее. Для меня это и есть фильм: момент своего собственного участия в данной ситуации. Я не стремлюсь давать ему оценку, стараюсь просто прожить этот момент. Стремлюсь идти вслед за великими. Ведь жить в своем произведении — это свойство всех настоящих художников. Толстой-человек виден в описании Севастополя так же, как и Гойя-человек проглядывает в портрете Наполеона. Толстой и Гойя захвачены происходящим, они в нем живут. Я назвал бы это точкой зрения глубоко увлеченных людей.

Я не могу назвать свои фильмы правдивыми, жизненными, это всего лишь мой взгляд на событие. Я сам снимаю кино, сам занимаюсь монтажом. Никому не доверяю. Для меня это как ручка для журналиста, как кисть для художника. Я очень люблю делать фильмы.

Мой духовный учитель — Роберт Флаэрти... Я работал у него оператором, но, признаться, сделал при нем так мало. Потому что Флаэрти тоже предпочитал делать все сам. Он не был стандартным режиссером. Флаэрти давал нам уроки не того, как делать кино, а как жить. Его фильмы — это его жизнь. Я люблю его фильмы. Я люблю делать кино независимое. Моя задача — показать разных людей. Я не навязываю мнения о них.

Во времена Флаэрти документальные фильмы показывали только в кинотеатрах. Ему приходилось работать в трудных условиях. Когда я читал лекции по искусству кино, то поневоле проанализировал те времена. Нас тогда воспитывали на Эйзенштейне и Вертове. Но сейчас мне кажется, что в их работах слишком очевидно стремление управлять сознанием людей.

О Флаэрти можно с уверенностью сказать, что он любил людей. А это очень важно для меня. Первые два фильма Флаэрти вышли в 1921 и 1925 годах. Вы смотрите их, думаете о том, как бы вы их сделали сегодня, и понимаете, что сделали бы то же самое. Вот почему он велик.

Для меня документальное кино — это то, что я вижу в мире. Другими словами, мое восприятие. Но я должен признать, что смотреть мне помогает камера. В сущности двое делают фильм: режиссер и человек, которого он снимает. Меня до сих пор спрашивают, есть ли разница между игровым и неигровым кино. Для меня разница огромна. В игровом кино нет никакой незапланированной неожиданности. А в моих фильмах я сам постоянно удивлен тем, что вижу, и удивляю публику. Думаю, что именно в этом состоит фундаментальное различие.

М. Петрухина. Часто ли вы ошибались?

Р. Ликок. Оглядываясь назад, я понимаю, что ошибался почти всю свою жизнь. Почти всегда снимал не те фильмы. Потому что всегда хотелось нравиться. Когда я был молодым человеком, меня послали на Галапагосские острова снимать птиц, рыб, черепах. Я провел там шесть месяцев, гоняясь за животными. И только позже я понял, что снимать надо не птиц и рыб, а людей. Я вернулся на острова и снял людей вместе с птицами, рыбами, черепахами.

Я работал с Робертом Флаэрти че-

тырнадцать месяцев. У меня был магнитофон, камера. Но я ни разу не снял самого Флаэрти, не записал ни одного его слова, не сделал фильма о нем. Я глубоко сожалею, что эта возможность ушла навсегда.

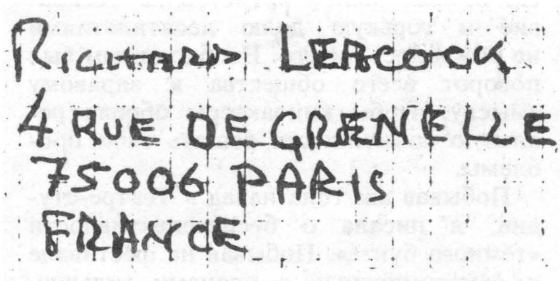
Можно продолжить перечень моих ошибок. Например, то, что снимать надо только ручной камерой, я окончательно понял недавно. Довольно продолжительное время мы делали фильмы для того, чтобы попытаться продать их телевидению, — мы не всегда могли взять на себя прокат своих фильмов. В Париже, где я живу последнее время, пользуются популярностью советские фильмы, подверженные когда-то жесткой цензуре в СССР. И я подумал, что, может быть, неплохо и в Америке ввести цензуру. Тогда бы мы с полным правом ждали неожиданных перемен в судьбах наших картин. У меня пятеро детей, и я ничего не оставил им в наследство...

М. Петрухина. Поделитесь своими впечатлениями о ленинградском фестивале...

Р. Ликок. Из того, что я видел здесь, мне очень понравился фильм Марины Голдовской «Власть соловецкая». В нем меня поразила значимость интереса к прошлому. И я понимаю, что, делая фильм о прошлом, мы учим людей жить в настоящем. Но Марине удается побороть в себе искушение быть назидательной.

А самое тяжелое впечатление от фестиваля — это перевод. Единственный фильм, который я смотрел с нормальным переводом, — «Власть соловецкая».

Проблема любого фестиваля — подбор программы. Трудно сказать, как надо это делать. Из того, что я видел, у меня сложилось впечатление, что программа составлена не наилучшим образом. Не понравился мне, в частности, шведский фильм об Андрее Тарковском. Очень слабо, на мой взгляд.



Всесоюзный фестиваль актеров советского кино «Созвездие-89»

Дая Смирнова

Актеры берут свой шанс

Это сладкое слово — независимость... Всесоюзный фестиваль актеров советского кино «Созвездие-89», проходивший в Калинине, — первая крупномасштабная акция ГАСК, Гильдии актеров советского кино. Учрежденная в декабре 88-го, эта гильдия родилась в борьбе за перестройку в кино, которую ведет Союз кинематографистов. Из вечных жалоб артистов на бесправие и горькую долю десятилетиями не рождалось ничего. Необходимым был поворот всего общества к здравому смыслу, чтобы киноактеры обрели реальную возможность решать свои проблемы.

Побывав два года назад в Театре-студии, я писала о бесперспективности «темного бунта». Побывав на фестивале и ознакомившись с планами гильдии, могу констатировать: происходят революционные события. Так актерская проблема еще не ставилась. Гильдия хочет стать независимым профессиональным союзом, который смог бы защитить интересы актеров, снимающихся в кино. А о том, что актеры — наименее защищенный отряд кинематографистов, знают все. Дело не в творческой зависимости — таковы исходные условия профессии. Дело в юридическом и финансовом бесправии. Старый типовой договор актера с производством напирает главным образом на то, что должен производству артист. Почти ничего не сказано про то, какие обязательства берет на себя студия. На дискуссиях Калининского фестиваля не раз звучали актерские рассказы об условиях труда и быта, о вечной «борьбе за чайник». Можно, конечно, сказать: «Не графья, перебьются, другие еще хуже живут...» Но самый яростный демократ отличит кинозвезду, явившуюся из пенной ванны, от кинозвезды, посещающей, извините, «гадючник» на продуваемой территории. Наверное, уже пора договориться: если именно актеру доверено воплотить на экране художественный замысел, то и работать надо на него — как работает множество людей на трудоспособность, безопасность и комфорт космонавта. В этом нет ни подобострастия, ни идолопоклонства, это элементарный профессионализм. Очевидно, пора хозрасчетным путем преодолевать «демократичную» халатность и лень непрофессионалов на студиях и в группах. Если студиям нужен достойный актер, надо создавать все необходимые условия для того, чтобы это достоинство не уничтожалось повседневностью. Новый контракт должен держать в узде халтурщиков-нанимателей и, конечно же, подхлестывать нерадивых исполнителей.

Сейчас актеры находятся под эгидой профсоюза работников культуры, у которого весьма обширный круг забот. Кто только туда не входит — помимо актеров. За «круглым столом» фестиваля большой успех имел первый заместитель председателя Госкино СССР А. Медведев. Он сказал, что мы единственная страна мира, где интересы пиротехника и прима-балерины защищает один профсоюз. А если вспомнить, что наши профсоюзы вообще защищают главным образом директивы администрации, мысль о создании настоящего профессионального союза приобретает дополнительную привлекательность.

Второй существенной задачей гильдия считает организацию рекламно-коммерческой деятельности: хочет заняться изданием различных материалов об актерах и намерена настаивать на авторском праве актера на свое изображение. Как общественная организация, ГАСК — это гражданская трибуна, способствующая формированию цехового морально-этического кодекса. Гильдия должна быть и творческой лабораторией. Планируется также создать фонд помощи малообеспеченным, то есть мало работающим коллегам и семьям актеров.

Гильдия имеет свой компьютер. В его память будет заложена актерская картотека. В феврале гильдия насчитывала тысячу сорок членов, но собиралась охватить семь тысяч человек, снимающихся в кино. Членом гильдии может быть только член Союза кинематографистов. Для не состоящих в СК актеров вводится статус кандидата. Актеры из республик отказались от федеративности — гильдия одна на всю страну, единая и неделимая. Актеры хотят работать централизованно. Ставится вопрос о признании за ГАСК статуса юридического лица — внутри СК СССР.

На столе президента актерской гильдии Евгения Жарикова я видела сложную, разветвленную черновую схему потенциальных связей с самыми различными организациями на договорных началах; он рассказывал о возможных деловых контактах — их очень много, но просил журналистов «аккуратно» высказываться на этот счет — дескать, время покажет. Так что лучше подождать с рекламными авансами.

«Даешь независимость!» — говорят сегодня актеры. Что ж, может быть, под этим лозунгом они смогут разрушить имидж клянчащих роли вечно голодных птенцов на шее кинематографа и добиться статуса престижных

Юрий Назаров, Людмила Зайцева и Наталья Негода («Маленькая Вера»)

партнеров. Пусть заказывают и оплачивают сценарии и роли, пусть перебирают режиссеров и приглашают лучших. Лишь бы появлялись хорошие фильмы. Справедливость требует дать актерам шанс. Если вся страна получила его, он должен быть у каждого.

Но вот что сказал во время дискуссии один из секретарей Союза Валентин Толстых: «Степень материального и правового унижения актеров настолько очевидна, что действительно пора переходить к системе социальных поступков. Но есть еще один род бедности — духовная. Я не верю, что как только актеры начнут жить хорошо, сразу начнется невиданный духовный взлет. Гильдия должна дать актеру фермент интеллигентности. Человек, претендующий на звание «звезды», должен обладать светоносной силой... Под томами системы Станиславского лежит маленькая книжечка — «Этика»...

Не хочется обсуждать здесь тезисы о принципиально не приглашенной на фестиваль «режиссерской мафии» и неправедно отобравшей конкурсные фильмы «актерской мафии». Людям, сообща делающим искусство кино, такие разговоры должны в конце концов наскучить.

Не хотелось бы, но надо коснуться и еще одного обстоятельства. С гордостью и во всеуслышание провозглашая лозунг: «Независимость!», выбрав по своему желанию и вкусу аж два жюри, гильдия должна была, очевидно, заботиться об их, то есть о своем, авторитете. Но неожиданно для всех, на церемонии закрытия фестиваля вдруг возник «закулисный приз» — «Золотой Кинос», о котором в жюри не знали. Этот приз был присужден волею президиума Владимиру Гостюхину. Что говорить, Гостюхин — прекрасный актер, достоин самых высоких наград, но — только не «закулисных».

Александр Филиппенко («Наш бронепоезд»)

Впрочем, без ложки дегтя и самый представительный, крупный фестиваль не обходится. А «Созвездие» делает только первые шаги. И главное, в чем убеждает этот опыт,— гильдия обладает серьезными возможностями и за актерскую проблему взялась всерьез.

●

Итак, на фестивале работали два жюри — актерское во главе с Люд-

милой Целиковской и альтернативное во главе с Алексеем Германом. Его я и попросила высказать свою режиссерскую точку зрения на актерскую проблему.

— Я согласился возглавить альтернативное жюри из чисто эгоистических соображений — хотел понять, на каком уровне находится современная актерская школа, и увидеть, появляются ли новые люди и какие они. Отбор как-то систематизирует картины и актерские удачи. Мне нужно это знать, потому что я профессиональный кинорежиссер. В ближайший год я собираюсь вернуться к своему делу, хотя пока немножко откололся.

Что же происходит? С одной стороны, работают мастера, с другой — подступают новые имена. Но пока их мало. Тут предстоит большая серьезная работа, которая ведется крайне лениво. Готов это доказать. На картине «Лапшин» мы поставили себе задачу: «Могущество нашего кино будет прирастать Сибирью». У меня сильное подозрение, что те отдаленные театры, которые редко приезжают в столицы, неизвестны нелюбопытным кинематографистам. В такие театры посылаются ассистенты, но ассистент ассистенту рознь. Есть большие профессионалы в смысле выявления актерских способностей, но есть и чиновники. Причем их немало. У нас на «Ленфильме» вообще произошла катастрофа. Актерский отдел перестал существовать как творческая единица. Это поразительно. Что я ни делал, ничего изменить не смог. Правда, я тогда был «забитый» режиссер, и все мои рекомендации принимались с обратным знаком: «Если Герман чего-то требует, нужно делать наоборот». Тем не менее, когда мы послали в Сибирь высококвалифицированного Виктора Аристова, он привез интересных актеров — Ю. Кузнецова, А. Болтнева и других. Или случай с Александром Филиппенко. Это сейчас он везде, а тогда ничего подобного не было. Ощутив мощную актерскую ауру, я сказал: «Саша, иди ко мне не глядя. Будешь жить в этой комнате и будешь отцом этого мальчика и давай сочиним роль. Под честное слово». И мы стали сочинять. Пошли от индивидуальности актера. И родился персонаж, который единственный из героев что-то понимает про время.

Кстати, ассистентку, которая привела Филиппенко, скоро перебросили на массовку: она была неудобна, грубила начальнику актерского отдела. Считаю, что она имела право ему грубить, потому что он никто, а она одаренный человек, знающий и любящий свое дело. А сейчас я скажу то, что неприятно, то, что трудно доказать, но ведь это наш профессиональный журнал и где, как не здесь, нам об этом поговорить. Актерские отделы студий — это организации, где до сих пор существуют подношения. Там путешествуют сухие колбасы и коньяки от маленьких артистов, которые хотят, чтобы их продвигали. Все это под видом подарков к праздникам и под видом большой любви. Бригадиры действительно могут кого-то взять, а кого-то не взять. Я хотел раскрутить это дело на уровне СК, но люди, которые мне это рассказывали, боялись говорить вслух, боялись подписать, говорили: «Значит, сниматься больше не будем». Не думаю, что сказанное мной касается только «Ленфильма», это типичная картина. Но суть даже не в этом, а в том, что задвигают способных людей — не только актеров, но и сотрудников актерских отделов. Ассистенты в группах — часто люди со скованной инициативой, обслуживающие режиссерские амбиции. Нет, есть высокие профессионалы, но их мало. Мало. Мало. Да и не все хорошие артисты крутятся вокруг киностудий, среди них есть просто скромные люди. И получается — «кто смел, тот съел». Часто на роль берут того, кто мозолит глаза режиссеру, кто чаще звонит, кто более знимателен, кто легче приходит в отчаяние и кому трудно отказать. А существуют и «пожарные» артисты. Бывает, тот занят, тот не согласился, а этот всегда может, всегда готов и всегда средне сыграет. Нам необходимо выявление талантливых людей, на что очень наце-

лены на Западе. Делание кинозвезд — достаточно прибыльное дело. У нас эта культура отсутствует. Унижение актера начинается не с маленькой ставки, а с кинопроб.

Я не хочу выдавать себя за актерского режиссера. Все зависит от картины. Не всегда фильм строится на ансамбле, как «Проверка на дорогах». В принципе типаж мне интересней, чем актер, потому что он приносит на ко-

Касым Жакибаев («Трое»)

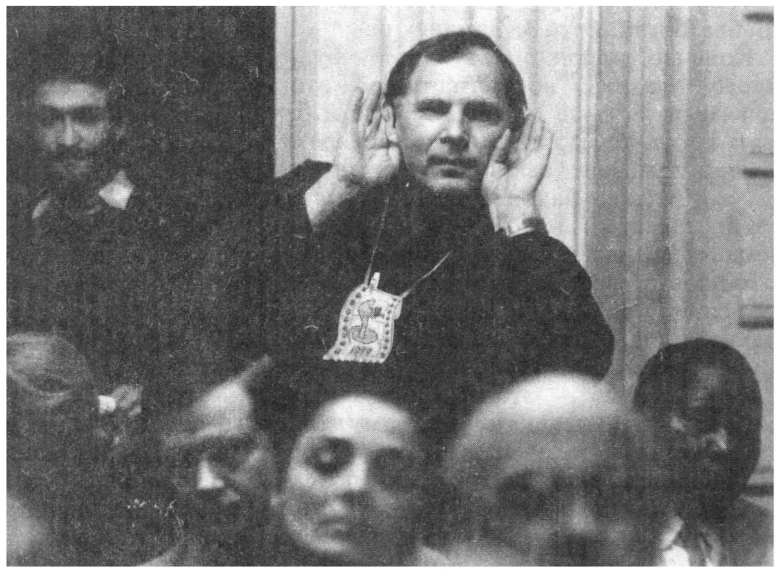
роткую дистанцию всю свою несыгранную и неповторимую жизнь. В этом нет унижения актерского таланта — типаж приносит *единственную жизнь* — свою, он не способен на другую. Актер приносит роль — то есть другую, придуманную, не свою жизнь. А кроме того типаж не умеет менять состояние в кадре, это умеет только настоящий артист. Давайте задумаемся теперь, вся ли огромная армия наших актеров может довести себя до такого состояния, чтобы работать в кадре с типажом и чтобы при этом не было видно шва? Этому надо учиться. Как? И что такое вообще современный кинематограф? Многие ведь просто не знают. У нас в Ленинграде существует Институт театра, музыки и кино, но ребята, которые там учатся, не понимают, что такое фотопроба. Они просто разоружены профессионально. Они думают, что на фото надо изобразить нечто эмоциональное, а фото — только документ. Значит, идет фальшь. Вообще мне нравятся актеры, способные на эмоциональный взрыв, но не переступающие этого порога.

Очень сложное положение у актеров из провинции. После успеха они могут снова стать «невостребованными» и тихо гибнуть. Надо возродить и совершенствовать культуру выявления и использования талантливых актеров. Необходим институт кинозвезд. В 30-х годах он был. Звезд опекало и рекламировало государство, партийно-хозяйственный аппарат и лично товарищ Сталин. Конечно, способы опеки могут быть более современными, но что-то подобное гильдия должна предусмотреть. Чтобы не получилось, не дай бог, так, что снимающемуся актеру будет не до гильдии, а неснимающийся будет без конца приводить в порядок свое никому не нужное лицо. Абдулов и Янковский рассказывали, что на фестивале они смогли встретиться с режиссером и что-то решить про будущий фильм. Это хорошо, но лучше, если гильдия разработает такой механизм для многих. Во всем мире ходят на актеров. У нас нет. И таких актеров мало — почти нет. Значит, их надо придумать, сделать. Потратить на это силы — создать кинозвезд. Короля делает свита, звезд — десятки, если не сотни, людей. Дуров при своем амплуа может быть «брюхат», Жаркову лучше держать себя в форме. Пока. И ферма Рэдфорда здесь ни при чем. Представляю себе, какие животы отрастили бы наши актеры, получив ферму.

Надо заказывать сценарии, пригла-

шать режиссеров и иметь возможность хорошо им платить. На десяти-пятнадцати кинозвездах с притягательной аурой можно поднять посещаемость кинотеатров. Сейчас ведь наш кинематограф не больно нужен людям. И побывав на заграничных фестивалях, я понял, что про наше кино много пишут, но на него мало ходят. Можно поиздеваться над тем, как демонстрируют мышцы американские актеры, но таких животов, и на эксплуатацию какого-нибудь одного свойства актера. Это опасно. В такой ситуации гильдия должна пригласить режиссера, который бы смог «раскрутить» актера, открыть в нем новые грани. Иначе актер быстро надоест.

Я помню, как трудно возникал новый В. Стржельчик у Г. Товстоногова, тот, который потом снялся в «Адъютанте его превосходительства» у Е. Ташкова. Вдруг скорлупа актера треснула и вместо



Владимир Гостюхин, обладатель «Золотого Киноса»

какие встречались на актерском фестивале, они себе не позволят. Возможно, актеры обиделись на меня за требовательный призыв быть в форме. Это их дело, но ведь актера иной раз нельзя раздеть в кадре, потому что у него жирок и ручки пять сантиметров в диаметре. И не знаешь, как уложить его в постель с женщиной. Только в нижнем белье... Актеры должны думать и о режиссерских муках. Я люблю цитировать Жюля Ренара, который сказал, что можно презирать ордена, но лучше презирать их, когда имеешь. Сначала наработай мышцы, как у американца, а потом презирай их. Актеры должны приобрести новый облик. Об этом тоже должна думать гильдия.

Гильдия должна обратить внимание актера-«героя» родился усталый интеллигент, произошел качественный скачок. Это бывает нечасто. Чаще мы видим просто что-то изображающих знакомых актеров. К сожалению, такого было много на Калининском фестивале.

Считаю важным разговор об артисте-гражданине. Существует не только вина общества перед нами, но и наша перед обществом. Я глубоко убежден, что мы, кинематографисты, актеры в том числе, принесли вред обществу. Бывают случаи, когда актер должен отказываться от работы по гражданским мотивам. Я не говорю про побитых или прибитых актеров, которым во что бы то ни стало надо вынырнуть. Но мастера, любящие поговорить о гражданственности, должны отказываться от фальшивых ролей.

Ведь сейчас любого артиста можно выловить не качеством роли, а поездкой за рубеж. Один из лучших актеров — в свое время мы с ним выясняли отношения — в стылую Астрахань на зимнюю натуру отказался поехать, а для поездки в капстрану и время нашлось, и силы.

То и дело слышишь жалобы: «Нас насилуют, нас насилуют...» А ты не насилуйся, откажись. Я знаю только одного актера, на моих глазах отказавшегося сниматься из нравственных соображений. Это В. Заманский.

Конечно, хорошо, если актеру будут много платить, но сегодня об этом почему-то больше говорят те, кто и без того богат. Я даже иногда на секретариатах замечаю, как проявляются люди, когда речь заходит о деньгах. Да, наши актеры нищие. Да, актриса не должна думать о том, что на ней плохое пальто. Это ужасно. И надо добиваться, чтобы так не было. Но финансы не должны быть главным содержанием актерских дискуссий. А приз в десять тысяч — это смешно. Тысячи должны быть двадцать третьим делом на актерском фестивале. Нашему жюри было легче, чем актерскому, потому что мы не были связаны с деньгами. Мы просто хотели выявить какие-то принципиальные вещи в работе гильдии, без которых она не проживет.

Актер не работает один. В чем-то можно отгородиться от режиссеров, но в творчестве это невозможно. У актера есть один способ борьбы с режиссером — отказ от роли. А если уж согласился, следуй законам творчества. Существуют, конечно, актеры, подминающие режиссеров, но из этого ничего хорошего не получается. Если, например, мне устроят бойкот, я переживу, возьму других артистов — из театра. Разговоры о том, что без согласия гильдии нельзя будет взять актера — глупость. Это что же, у нас появится еще одна инстанция? Когда у нас было Госкино, смотревшее пробы и рекомендовавшее, кого брать, кого не брать,— я на уши становился, но не выполнял этих указаний. Так неужели сейчас гильдия может мне запретить снимать Смоктуновского или, скажем, взять артиста из Новосибирского ТЮЗа?

Монополия в искусстве никогда ни к чему хорошему не приводила. Мы еще в школе проходили, что монополия порождает кризис. Гильдия — хорошее дело, пока она помогает искусству. Если начнет мешать — значит, она будет отдельно, а какие-то режиссеры — отдельно. Если актеры поведут себя умело, тактично и здраво, будем работать в союзе даже при возможных в нашем деле конфликтах. Если конфликты по делу, дай бог здоровья, будем вместе решать. Но если «мы сами с усами» — это уже будет смешно. Пока что я вижу, что их первый фестиваль — грамотный поступок. Но я не очень согласен с выбором картин. Почему оказался за бортом авторский фильм В. Аристова «Трудно первые сто лет»? Это неправильно.

Фестиваль не может уступать предвзятостям — авторитетам, опубликованным рецензиям и т. д. Отборочная комиссия должна смотреть фильмы незамыленным взором. Для этого нужны толковые критики. И самое главное пожелание актерам — побольше ума в этом деле, ума и еще раз ума. Без всех этих эмоций, касс и каст. Побольше искусства. Притягательно слышать про гонорар в сорок тысяч, но где их взять? Ведь картины-то наши не смотрят. Хорошо бы, чтобы гильдия взялась за оплату показа наших фильмов по телевидению, а не за борьбу с режиссерами. Надо понимать, против кого играть мускулатурой, если она и появится. Нам всем нужна поддержка друг друга, а не конфронтация.

А общие задачи есть. Актеры с помощью драматургов и режиссеров должны открывать в себе новые, соответствующие нашему времени грани социального.

Н. Петраков — В. Викторов

Независимая территория искусства

Диалог о кооперации и аренде

Существует объективный закон рынка. который касается и художественных произведений. Это, я бы даже сказал, мистика человеческого интереса, она определяется рынком.

Фазиль Искандер

Мартовский номер журнала, интервью, взятое у молодого режиссера киностудии имени Горького Василия Пичула. Отнюдь не по творческим вопросам. Речь, скорее, шла о свободе творчества, о независимом кино. О свободе, о независимости в условиях кооперативной формы организации кинопроцесса. Об экономической независимости, исподволь отнятой на взлете небезызвестным совминовским постановлением от 29 декабря 1988 года. В один оскорбительно запретительный ряд поставившим литературно-издательскую, кинематографическую продукцию с изготовлением и продажей наркотических средств, оружия и боеприпасов.

Озадаченная общественность не успела предъявить аргументы. Не сочтено нужным заранее поставить ее в известность.

Не те нынче времена, однако, чтобы глотать, не прожевав, и ЦТ вскорости соберет вокруг своего «круглого стола» (прямой эфир) руководителей, замыкающих пирамиду отраслевых иерархий. Кто-то из телезрителей телефонным звонком в студию пошутил по этому поводу: этот «круглый стол» очень напоминает стол президиума. Смешно. Так вот собрали здесь начальство, чтобы прокомментировать и аргументировать, иными словами, отрегулировать общественное мнение. Кому-то потрафить, кого-то утешить, успокоить, словом, умиротворить...

Не очень-то получилось. С аргументами. Даже в отсутствии контраргументов со стороны заинтересованных людей — кооператоров. Не очень... А у шефа Госкино СССР А. Камшалова, показалось, и вовсе не было охоты доказывать правильность и праведность совминовского постановления. Но он информировал: из «новой хозрасчетной модели» вызрела — аренда.

Кинопроизводство на арендных началах и первенец ее — студия имени Горького, где, как вы помните, возник первый кооператив и даже успел состояться в качестве контраргумента.

Следовательно, туда и дорога — на студию имени Горького. Для продолжения темы.

Так все и оказалось. Студия уже работает в новых условиях, существует договор между Госкино СССР и трудовым коллективом студии. Срок аренды 10 лет, в аренду приняты здания, сооружения, оборудование, транспортные средства, инвентарь, даже жилые дома, детский сад и пионерлагерь.

Солидный документ, регламентирующий права и обязанности обеих договаривающихся сторон.

Попробуем изложить «суть вопроса»,

растолкованную заместителем директора студии С. Кучковым.

Итак, студия остается с тремя нормативными показателями: отчисление в виде арендной платы; фиксированная сумма платежей в бюджет; лимит численности работающих.

Нет ни тематического плана и никакого плана по доходам. Остальные нормативы — внутренние, на все виды вознаграждений, на производственное и социальное развитие. Куда какие отчисления от прибыли пойдут — все решается внутри, коллективно.

Наконец, финансирование — тут тоже три вида: самофинансирование; бюджетное финансирование — это когда оптовый покупатель, то бишь кинопрокат, оплачивает фиксированную прибыль — на госзаказ; ссуда под гарантии спонсора.

Форма собственности здесь государственная (арендодатель), но собственником продукции — кинопроизведения — является трудовой коллектив.

Кооператив, значит, хорошо, а аренда, может, лучше?

Этот вопрос мы и предложили Николаю Яковлевичу Петракову, члену-корреспонденту АН СССР, чтобы побеседовать по поводу форм организации кинопроцесса.

Почему именно Петракову? Не только потому, что он — один из крупнейших наших экономических авторитетов. В свое время он еще был приобщен к моделированию новых методов хозяйствования и хозрасчетных отношений в системе кинопроизводства.

А почему по поводу кооперации и аренды? Видимо, кино не вычленить из перестройки, из радикальной экономической реформы.

Виктор Викторов. Мы обозначили тему: кооперация — аренда, «что есть что» в смысле возможностей для свободы творчества, путь к которому лежит через самозарабатывание на все про все и через неразделенную ответственность за все про все. По формуле: «Человек за все платит сам, и потому он свободен». Многоступенчатое разделение ответственности ведет либо к хронической безответственности, либо к нарастающему синдрому запретов и в конечном счете к несвободе творчества. Людям надо платить не по труду (сизифов труд — не труд), а по его результатам. К этому мы пришли, обсуждая с Василием Пичулом проблемы кинокооперативного дела. Приблизительно та же мысль проходит через вашу новомирскую статью «Золотой червонец вчера и завтра». Может быть, попробуем разметить границы независимых территорий искусства (кооператив — аренда) в смысле их территориальных притязаний на свободу творчества через самозарабатывание?

Николай Петраков. Как я понимаю, речь пойдет о системе экономической независимости, о системе хозяйственной раскрепощенности как необходимого условия художественного свободомыслия. Согласен. Но сначала сбалансируем наши представления о предмете разговора. Скажем, форма собственности... Владение — распоряжение — пользование... Госпредприятие — пользователь; государство — владелец и распорядитель. Противоречие тут тупиковой неизбежности. Поэтому, реформируя экономику, мы постарались в хозрасчетную модель госпредприятия заложить такие изменения, которые делают трудовой коллектив и пользователем, и распорядителем средств производства, и собственником конечного результата за вычетом обязательств перед обществом.

Однако наибольшую степень экономической независимости предоставляет трудовому коллективу аренда. Аренда в чистом виде — безнормативная форма хозяйствования. Это значит, что у арендатора перед арендодателем есть одно единственное договорное экономическое обязательство: выплата некой фиксированной суммы за пользование средствами производства. Размер арендной платы и срок аренды — и есть предмет торга.

В. Викторов. Выходит, наша «киноаренда» в эту идеальную схему производственных отношений не укладывается?

Н. Петраков. Разумеется. Поскольку

есть обязательность госзаказа, и запрет на распоряжение средствами «по перечислению», и норматив на соотношение темпов роста прибыли и заработной платы, привязка к действующим тарифным ставкам и многое другое.

При всем при том границы экономической независимости в сравнении с бесхозрасчетной моделью и хозрасчетной моделью первой ступени расширены до неузнаваемости, и это большой шаг вперед.

Но спросим себя: почему аренда только на десять лет? Не превратится ли арендатор во временщика или, хуже того, в хищника? Сорвал куш, а после хоть трава не расти. Объективно его к тому просто принуждают, ибо вкладывать заработанное в обновление производства и освоение современных технологий при десятилетнем сроке просто бессмысленно. Кровные денежки пропадут, не успев возвратиться прибылью. Ее присвоит арендодатель. В нашем случае — Госкино, представитель государства. Нет, в идеале основные фонды должны принадлежать или должны отойти со временем арендатору. В нашем случае — киностудии.

Если же толковать наш пример применительно ко всему народному хозяйству, то Указ об аренде и арендных отношениях, по сути дела, узаконил полуфабрикат экономической реформы.

В. Викторов. Но Указ — еще не Закон.

Н. Петраков. Конечно. Полагаю, в нынешнем Верховном Совете еще будут дебаты...

В. Викторов. Хорошо. Что ж тогда кооператив по сравнению с арендой?

Н. Петраков. По идее он владелец, распорядитель и пользователь средств производства. Но опять же в теории. На практике и аренда, и кооператив — это как бы игра понятий. По сути дела кооператив сегодня не что иное, как форма самоорганизации людей, не располагающих средствами производства, возможностями их приобрести для коллективного пользования. Откуда им взяться — средствам? (Я не о деньгах говорю.) Так что, объединившись в кооператив, люди арендуют средства производства — частично или полностью — и начинают работать.

В. Викторов. И они тоже арендаторы...

Н. Петраков. Вот именно. Аренда и кооператив в наших условиях не две разные формы, а два названия одной формы трудовой деятельности и не более того.

В. Викторов. Но по жизни, по жизни-то разница между ними самая что ни на есть существенная.

Н. Петраков. То, что происходит с якобы неогосударствленным сектором, не могло не случиться. Кооператив поставлен перед запертыми складскими воротами, и выход ему один — в теневую экономику...

В. Викторов. Да, исследования ученых МГУ показали: каждый второй кооператор — покупатель сырья за взятку или добытчик насущно необходимого в местах, наукой и вовсе не познаваемых. Чтобы сразу же не разориться, он заламывает цены, чем и приводит в раздражение, да нет, в ярость покупателя, и без того раздраженного дефицитом, очередями, аморальными ценами на насущно необходимое, которые устанавливает государственный сектор. Люди давно сжились, именно сжились, а не смирились с изподприлавочной экономикой, так или иначе вписались в нее, но переплачивать монополиям через кооператоров да еще на законных основаниях — это уж извините! В топоры пойдем, петуха пустим!

Не кажется ли вам, Николай Яковлевич, в этой связи, что с кооперативным делом мы забежали вперед собственного нетерпения — поскорее вырваться из тисков тотального дефицита?

Н. Петраков. Я полагаю, что кооперативная модель обречена быть отторгнутой безрыночной моделью хозяйственных отношений, нашей социально-психологической неготовностью к принципу — спрос определяет предложение. Может быть, следовало с самого начала, не торопясь, но и не мешкая, пойти к кооперативу через эволюцию аренды: от найма государственных основных фондов и снабжения из государственных источников — к выкупу фондов, покупке сырья и материалов в оптовой тор-

говле. Это, разумеется, полуфабрикат реформы и полусвобода производителя. Но чтобы работать на конкурентных, вполне равноправных, цивилизованных рыночных началах, когда розничная цена наряду с себестоимостью станет предметом торга, нужен рынок. Без рынка арендатору не стать независимым, не будет он обладать подлинной экономической свободой.

В. Викторов. Но он хоть по карточке отоварится...

Н. Петраков. Рационирование — один из способов держать за горло. Наибольшую степень самостоятельности и ответственности предоставляет полноценный кооператив — собственник производства и произведенного. Но может быть, вы правы: поторопились, опередили события... В каком смысле? Надо было приучить сначала людей к хозяйственной самостоятельности арендой, отучить от жизни в административном мире, от известного синдрома иждивенчества. Промежуточная, компромиссная модель тут больше подходит.

В. Викторов. Вернемся к кинематографу. Одно из творческих объединений студии имени Горького — «Ладья» — взяло у нее арендный подряд, заключило договор на использование средств производства, имеет свой расчетный счет в банке... По итогам проката (10 миллионов зрителей) режиссер-постановщик и соавтор сценария фильма «Воры в законе» получил невиданный доселе гонорар.

Думаете, все остальные творческие объединения выстроились в очередь на аренду? Ничуть не бывало.

Н. Петраков. Понятно — всеобщая боязнь рынка, ответственности за конечный коммерческий результат. Суперцентрализация творчества превратила художника в служащего. Тому, кто питается с государственного стола, одно лишь только и остается, как надеяться на доброго царя — исконная российская иллюзия. Иждивенчество и свобода творчества не совместимы, не сопряжены между собой.

В. Викторов. И все же у противников кинорынка есть пусть инфантильное, но красивое прикрытие: смертельная угроза коммерциализации. Помнится, пару лет назад в Болшеве на очередных деловых играх была сделана попытка выработать концепцию кинопроката, редуцированную на проект хозрасчетного кинопроизводства. Возник разговор о коммерциализации, судили рядили, дальше — больше, договорились до абсурда, до выморочной идеи: вообще отменить билеты в кинотеатры, на что кинодраматург Будимир Алексеевич Метальников весьма остроумно заметил: «Боюсь,— сказал он,— вскорости нам и вовсе придется доплачивать людям за посещение кинотеатра».

Великий русский историк В. О. Ключевский, в частности, так охарактеризовал обломовщину: это «праздное убивание времени на ленивое и беспечное придумывание общественных теорий, оторванных от всякой действительности, и, как заслуженная кара за обе эти греховные особенности, утрата охоты, а потом и способности понимать какую-либо исторически состоявшуюся или реально допустимую действительность». Как про нас!

Н. Петраков. Вынужден повториться. Экономика и нравственность тесно переплетены в нашей жизни, а творчество не может быть безнравственным. Где нет хозяйственного расчета, возникает коррупция. Не обязательно связанная с взяточничеством и воровством, она может выражаться известным принципом: «ты — мне, я — тебе». То есть ты мне прощаешь непрофессионализм, халтуру, брак — соответственно и я поступаю. По-моему, это теперь и происходит в игровом кинематографе, где фильм принимает не зритель, желающий или не желающий заплатить свои 50—70 копеек за сеанс, но сотоварищи по студии. Под девизом «Искусство и коммерция несовместимы». Тут я усматриваю привычное нам двоемыслие.

Смотрите, что происходит на самом деле. Творческое объединение получает деньги как бы из рук государства, хотя это — наши с вами отчужденные и обезличенные деньги, тратит их на картину и само ее принимает, априори считая

режиссера демиургом. Результат же виден в таблицах критических оценок, которые публикует ваш журнал — почти сплошь двойки да тройки. Так экономическая безответственность рождает профессиональный цинизм или поддерживает непрофессионализм.

Мне кажется, что здесь произошло то же, что и с поспешной организацией псевдокооперативов. Сделано все, чтобы дискредитировать идею самостоятельности, независимости творчества. Потом вашим коллегам-кинематографистам скажут: «Посмотрите, во что обошлась ваша хваленая независимость и что она дала. Видите? Убедились? И хватит!»

Вот как переплетаются нравственность и экономика. Одно без другого существовать не может — экономика без нравственности и нравственность без экономики. Отсутствие одного из составляющих ведет обратно в несвободу, в рабскую зависимость от персонажей власти. Это горько сознавать, но не предостеречь — еще горше.

В. Викторов. Я думаю все-таки, что проблема коммерциализации, с которой мы начали разговор о нравственности и экономике в кино, есть, но угрозы — нет. Придумано. А проблемы? Их надо решать.

Конечно, слава и гордость нашего искусства — чаще всего фильмы нетрадиционные и потому некоммерческие. Традиционность зрительских потребностей не достижение, скорее консервация культуры — ничто не стоит на месте, и если не развивается, значит, деградирует. Чтобы постоянно находилась в движении зрительская культура, кому-то в искусстве предназначено судьбой и талантом говорить языком новаторских метафор, открывающих новые горизонты познанию искусства и качеству нашего восприятия.

Но скажите, пожалуйста, многие ли художники кино, не кривя душой, вслед за Марком Шагалом могут воскликнуть: «Господи, я благодарю за свет в душе моей!»

Лично мне для счета пальцев одной руки будет предостаточно. Вполне.

Н. Петраков. Тут есть оборотная сторона медали: фильмы на тему, в раскрытии которой заинтересованы партийные или государственные органы, не имеют высокого рейтинга коммерческих гарантий.

По-моему, и та, и другая проблема решается без особого труда. Я это предлагал... Иметь как бы два поплавка: один для фильмов «на заданную тему» — госзаказ, гарантирующий исполнителю окупаемость и фиксированную прибыль; второй (на тех же условиях) — для гениев, и платит за их постановку Союз кинематографистов или другая общественная организация — спонсор, прямо заинтересованная в развитии киноискусства в системе культуры.

В. Викторов. Но есть еще один повод для озабоченности — национальные студии, чьи фильмы часто рассчитаны на республиканский прокат и обречены на дотацию бюджета. Так во всяком случае утверждают сторонники некоммерческого кино.

Н. Петраков. Я думаю, что истинное искусство несет в себе общечеловеческие ценности. Но уж коль скоро республика посчитает, что ей нужны картины сугубо национального, внутреннего хождения, пусть Совет народных депутатов (не Совмин) примет соответствующее постановление о финансировании из республиканского бюджета. Предполагаю, что на каком-то этапе развития это даже необходимо.

Но, видимо, самый распространенный тип экономической организации кинопроцесса — это кооперативно-арендная модель, схожая с той, что у Пичула на студии имени Горького.

В. Викторов. Вернусь к вашим предложениям по хозрасчетной модели кино. Какие еще были высказаны вами идеи?

Н. Петраков. Я, например, предлагал распределять бюджетное финансирование по творческим объединениям. Делать это на долгосрочной основе, в соответствии с производственными возможностями коллектива и с юридическими гарантиями невмешательства.

В. Викторов. А между прочим, Пичул и его кооперативная команда пошли дальше — взяли в банке ссуду под проект фильма и тем самым вовсе вышли за

рамки системы «кто платит деньги, тот заказывает музыку».

Н. Петраков. Правильно, такая ссуда — раскрепощающий вариант, но не вполне реальный. Представляете, каким уровнем профессиональной компетентности должен обладать банкир районного масштаба, какой эстетической культурой, информацией, с точки зрения маркетинга, чтобы выдать ссуду под проект фильма. Думаете, в Госбанке сидят подобные специалисты? Да что вы! Сейчас много говорится о создании банковской системы — коммерческие банки, региональные, кооперативные... Что стопорит? Нет специалистов, знающих толк в коммерции. Пичулу дали ссуду, но это же не типично!

В. Викторов. Помните, в своем интервью Василий Пичул говорил о сделке с итальянской фирмой: она ему «кодак», приборы, он ей — право зарубежного проката своего будущего фильма.

Н. Петраков. Прямой, натуральный товарообмен, в общем-то, один из характернейших признаков первобытности наших рыночных отношений, но практически единственная для Пичула возможность получить современное технологическое оборудование.

В. Викторов. С той же целью многие режиссеры стремятся к совместным постановкам с зарубежными партнерами, но далеко не всегда находят у них взаимность.

Н. Петраков. Без твердого, конвертируемого рубля так оно и будет.

В. Викторов. Как известно, мы не готовы конвертировать рубль, пока существует экономика дефицита. И наоборот тоже: пока не конвертируем — дефицит будет нашим уделом.

Н. Петраков. Я принадлежу к сторонникам промежуточного варианта — к параллельному существованию «золотого червонца», как это было при нэпе.

В. Викторов. Под какие богатства, под какое материальное обеспечение?

Н. Петраков. У нас есть нефть, которую мы экспортируем, у нас есть золото — его мы тоже продаем. Пусть эти и некоторые другие товары станут твердыми гарантами «золотого червонца», сбалансированного с международной валютой. И тогда у наших предложений о разработке совместных проектов прозвится бас, а не дискант.

Кстати, мы довольно много импортируем технологического оборудования, но плохо используем — из-за низкой культуры производства и труда. Какой выход? А его уже нашли в Южной Корее, которая в короткий срок из слаборазвитой превратилась в страну, входящую в первую десятку промышленно развитых, конкурирующих на международном рынке. Исключительно за счет совместных предприятий. Высокий технологический уровень, высокая профессиональная квалификация зарубежных партнеров подняли общую производственную культуру страны и вывели Южную Корею на передовые рубежи.

Лично я очень высоко оцениваю возможности такого пути и только даже ради этого учредил бы «золотой червонец».

В. Викторов. У вас есть сторонники?

Н. Петраков. Довольно много.

В. Викторов. Мне показалось, Николай Яковлевич, что вы кое в чем со мной согласились из вежливости. Я имею в виду спринтерский забег кооперации на фоне марафонских темпов перестройки всего хозяйственного уклада. Что ж, дело сделано, обратного пути нет, и потому, может быть, мои наблюдения и мысли не вполне современны, точнее, своевременны.

Но скажите, с вашей точки зрения, где то самое звено, чтоб потянуть цепь?..

Н. Петраков. Рынок!.. Здесь нужны просто чрезвычайные меры. Пока не дойдем до рынка, никакие ступени хозрасчета работать не будут и мы всегда будем данниками застойной экономики и ее ратоборцев. Так оно и происходит.

Вспомните, скажем, один из пунктов Закона о государственном предприятии, где говорится о подчинении трудовых коллективов вышестоящим организациям. Да почему они вообще должны существовать — вышестоящие организации, если предприятие работает на хозрасчете, за все платит, за все отвечает?

В. Викторов. Кабаидзе как-то сказал: «Дайте права, с обязанностями сам разберусь».

Н. Петраков. Наша драма — в нашей философии дарственности прав. В том смысле, что верха нам дают права как милостыню, а не мы их сами, эти права, сформулировали, узаконили, делегировали своих представителей на «верха», чтобы те гарантировали наши права и защищали нас от чьих бы то ни было противоправных действий.

Но я прекрасно понимаю вашу профессиональную, гражданственную озабоченность судьбой кооперации и аренды, потому что сейчас линия фронта перестройки, линия общественного размежевания проходит по закону о кооперации.

В. Викторов. За три года перестройки, гласности усилиями ученых, экономистов, публицистов создан совокупный портрет бюрократии. Мы заглянули в ее непроницаемые очи и даже собственное отображение в них узрели, быть может, только кривой ухмылки не заметили в уголке губ ее — «пой, ласточка, пой!»... Гласность директивными функциями не наделена.

Помните, сразу после выхода постановления от 29 декабря (для краткости так называю) «Известия» собрали за «круглым столом» законодателей, ученых, кооператоров. Вы там были и, помнится, сказали: еще два-три шага таких — и все вернется на круги своя.

Некоторые ваши коллеги пошли дальше в своих прогнозах. На кооперации, посчитали они, антиперестроечные силы пробуют зубы и делают это последовательно, без суеты, но как только челюсти сомкнутся, наступит черед аренды, фермерского хозяйства, совместных предприятий, акционерных объединений.

Н. Петраков. Именно поэтому я говорю: линия фронта — через кооперацию. Поэтому утверждаю: нужны чрезвычайные меры по внедрению рынка как единственно продуктивной формы товарно-денежных отношений.

В. Викторов. А пока челюсти смыкаются. После постановления, без паузы, рванулась волна кооперативных потрясений, и самые большие потери несут самые цивилизованные кооперативы, не пирожковые, нет, научно-технические, инженерные, закрывающие бреши безхозяйственности, равнодушия, технической реакционности отраслевых монополий, местной бюрократии, всех тех, кто не способен интенсивно хозяйствовать, кто исповедует философию уравниловки и чей страстный обывательский девиз: «Если мне плохо, почему тебе, сукиному сыну, должно быть хорошо?!»

Не помню, когда и где я это вычитал, но запомнил по смыслу весьма остроумное замечание: «Неужто совет городничих позволит постановку «Ревизора»!

Неужто городничие отраслевых монополий допустят кооперацию, аренду?!

Н. Петраков. А ведь тем самым постановлением от 29 декабря они сами себя обязали решать, что по закону можно, а чего нельзя. Вспомним: совмины союзных республик, исходя из местных условий, могут и сами заняться «регулированием» отдельных видов кооперативной деятельности, наложить, то бишь, вето и на другие виды кооперативного производства. Это же начало конца! Тут все, как в сказке: дедка за репку, бабка за дедку... За совминами республик станут в цепочку обл-, и гор-, и райисполкомы. А кто сформирует представления совминов о пределах запрета? Министры. Главы ведомственных монополий с их охранительно-запретительными рефлексами, с их природной потребностью законсервировать неподвижность, оградиться от альтернативных проектов и сравнимых результатов, колющих глаза.

В. Викторов. Я впадаю в пессимизм от отчаяния, Николай Яковлевич. Ну действительно... Есть у нас смелые люди в высшем политическом руководстве, они сформировали концепцию и стратегию перестройки; есть мы в числе немалом, готовые демонтировать старое, смонтировать новое, но рычаги перестройки по-прежнему в руках аппарата.

Как же нам быть? Где выход из положения?

Н. Петраков. Полагаю, в принципиальном изменении функции системы управления.

Когда был принят Закон о госпредприятии, я тогда подумал, вслед пойдут меры: максимум — ликвидация отраслевых министерств, минимум — кардинальное изменение их функций.

Ничего подобного не произошло. К административно-приказной системе управления применили административно-приказные методы — сокращение штатов министерств, даже план по сокращению намечен. А им бы скелет сохранить, мясо нарастят сами. А скелет — он остался. В принципе отраслевое управление и хозрасчет — две противоположные системы. Отраслевые министерства и дефицит — системы одного ряда, они его деятельные творцы.

На кооперативном движении они это сполна доказали. Не только обузили возможности, но и дискредитировали его в самом начале пути, на первобытной стадии существования. Теперь все громче раздаются их голоса: посмотрите, что происходит, чуть приоткрыли рынок, и все пошло вразнос: разгул демократии, пустые прилавки, барыши кооператоров, возмущение народа — пора натягивать вожжи, накинуть удавку на кооперацию, аренду, хозрасчет. На гласность, на печать.

Существует в кооперации жульничество, взяточничество, стремление поменьше дать, побольше взять?

Как и везде, в том числе и государственном секторе экономики.

За тем известинским «круглым столом» один из кооператоров высказался следующим образом (в текст публикации не вошло): «Вот сейчас судят Чурбанова, но ведь никому не придет в голову закрыть МВД».

Жуликов, «нарушителей конвенции» наказывать надо. А главное, совершенствовать экономическую модель кооперации с учетом перспектив ее развития, ее рыночного потенциала.

В. Викторов. Уверен, кооперации предстоит пережить «катакомбный период». И тут я хочу вернуться к началу диалога, когда вы сказали: в нынешних условиях, дескать, кооперация не что иное, как форма самоорганизации людей в трудовой коллектив. С тем чтобы взять в аренду государственную собственность, использовать государственные средства производства. Как это сделало, например, творческое объединение «Ладья».

Почему бы пичуловскому кооперативу «Подарок» не проделать то же самое, и вообще другим кооператорам тоже. Переназваться. Без обмана. Тот же «Подарок» — он же все арендует у студии, своей кооперативной собственности не имеет. Официально перейти из статуса кооператора — значит прикрыть свой «грех» самым свежим Указом — об аренде и арендных отношениях, пройти «катакомбный период». И все без обмана. Где сказано, что субаренда в кино, коллективный подряд — только для творческого объединения, а для киногруппы нет?

Не вижу повода...

Н. Петраков. Я тоже.

В. Викторов. Тогда еще вопрос, Николай Яковлевич. В договоре аренды между студией имени Горького и Госкино есть такой абзац: «В течение срока аренды арендатор может выкупить у арендодателя основные фонды предприятия».

Н. Петраков. И это замечательно.

В. Викторов. И чем же становится студия?

Н. Петраков. Кооперативом.

В. Викторов. Логика эволюции.

Три года спустя

В пятой книжке журнала за этот год мы начали печатать ответы кинематографистов на нашу анкету. Продолжая публикацию, напоминаем вопросы этой анкеты:

1. Как Вы лично относитесь к тем преобразованиям, которые происходят сегодня на студиях, в СК СССР, в Госкино СССР? Что представляется Вам перспективным, что вызывает сомнение, недоверие, протест? Отражаются ли происходящие перемены на Вашем творчестве?

2. Какие новые художественные тенденции привлекают Ваше внимание? Что кажется продуктивным, обнадеживающим? Что вызывает тревогу, негативное отношение? Назовите, пожалуйста, конкретные фильмы.

3. Фиксируете ли Вы возникновение новых мировоззренческих, идейных, художественных концепций? Как сильно влияют на кинопроцесс идеологические догмы сталинизма и застоя?

Л. Трауберг, режиссер

1—3. В кино я 65 лет. В этом возрасте по существу уже не работаешь. Тем не менее я продолжаю раздумья о путях искусства, которому посвятил всю юность и взрослую жизнь. Долгое время не был на киностудиях, поэтому знаю о происходящих изменениях главным образом от друзей и от своих учеников. И все же судить о том, как и чем живет сейчас каждая киностудия, не берусь. Боюсь, что неразберихи, вкусовщины и некомпетентности еще хватает. Несколько ближе в последнее десятилетие я к жизни Союза кинематографистов. Мне решительно кажется, что климат здесь резко улучшился: воздух стал чище, люди — добросовестнее. В этом виден серьезный возврат к традициям революционной, именно революционной, кинематографии, к традициям, которые были жизненны — смею утверждать — для поколения 20—30-х годов.

В последнее время я, увы, немало слышал о некоторой растерянности, неумении бороться с аппаратом, оставшимся нам в наследство от эпох сталинизма и застоя. Тем не менее и аппарат подобной силы давления не смог перекрыть кислород искусству. Много интересного знаю о ряде удачных картин советских режиссеров Т. Абуладзе, В. Абдрашитова, К. Шахназарова, Ю. Мамина и других. Не сомневаюсь в их художественных достоинствах. Но вот чего мне, начинавшему в 1923 году, явно не хватает: политических фильмов. Под этим я не подразумеваю фильмы на политические темы. Речь идет о важнейшем для искусства — о человеке, о его движении к лучшему. «Кабинет доктора Калигари», «Последний человек», «По закону», «Похитители велосипедов» — все это не политические ленты. Но это были политические события рядом с «Концом Санкт-Петербурга» и «Сладкой жизнью». Это чувство — желание своим фильмом помочь улучшению общества — долгое время было важнейшим в кинематографе. Оно, как мне кажется, особенно необходимо сейчас, когда предприни-

маются самые энергичные усилия для перестройки общества, для торжества гуманизма во всем мире. Рад был бы в такие годы, как мои, услышать о появлении подобных картин и увидеть их.

Записал И. Буренков

Ф. Гукасян, редактор

1. Организационно-структурные перемены в кинематографе мне представляются кардинальными, затрагивающими самую суть кинопроизводства. Это прежде всего освобождение от чиновничьего и идеологического гнета инстанций (студийных и Госкино). Общественные и партийные организации уже не обладают правом и полномочиями административно вмешиваться в кинопроцесс и решать судьбу художников и фильмов. Таково сегодня положение на «Ленфильме», где вся власть принадлежит правлениям объединений.

Эти перемены можно будет назвать революционными, когда студии получат экономическую самостоятельность. Сейчас они еще все-таки зависят от Госкино. Переход на хозрасчет сделает самостоятельность объединений полной.

Тормозит этот процесс, замедляет его то, что правления объединений — до сих пор неоплачиваемая, общественная форма работы для художников.

Проявилась и негативная тенденция — распадание студии на отдельные, замкнутые в себе коллективы, не сообщающиеся между собой. Для «Ленфильма», студии, где творческое, художественное и мировоззренческое единство позволяло в самые трудные годы сохранять свое лицо и создавать картины Германа, Авербаха, Асановой и других (внутри студии они всегда оценивались высоко), сегодня эта разобщенность — проблема. Решить ее, на мой взгляд, возможно с помощью активного участия в кинопроцессе СК СССР и его отделений.

2. В самом художественном творчестве перемены еще проявляются робко. Думаю, это естественно: настоящим художникам нужно время, большая внутренняя работа, чтобы освободиться от прежних догм и запретов и обрести действительную внутреннюю свободу.

В этом смысле обнадеживающими мне представляются такие фильмы, как «ЧП районного масштаба» С. Снежкина, «Фонтан» Ю. Мамина, «Маленькая Вера» В. Пичула, «Трудно первые сто лет» В. Аристова. Хотя, на мой взгляд, в картине талантливого В. Аристова есть уступка расхожему зрительскому вкусу, элементы кича, по-моему, неорганичные творческим установкам этого режиссера. Опасной мне кажется уже проявившаяся тенденция идти на поводу у невзыскательного зрителя и добывать коммерческий успех любой ценой. Это все тот же злосчастный фильм «Воры в законе», фильм Л. Марягина «Дорогое удовольствие», музыкальные шоу В. Аксенова.

3. Что касается мировоззренческих и идейных концепций, то ростки их явно проявляются в таких фильмах, как «Фонтан» и «ЧП районного масштаба». К сожалению, я еще не видела «Слугу» Абдрашитова и Миндадзе, от которого жду многого. С некоторой натяжкой к названным фильмам можно отнести и «Зеркало для героя».

г. Ленинград

М. Шатерникова, киновед

1—3. Очень приятно было получить анкету, к тому же с припиской: «Напоминаем, что от Ваших ответов в немалой мере зависит судьба нашего кино». К сожалению, мне напоминать об этом тщетно, потому что я не разделяю лестного мнения ни о себе, ни даже о киноведческой профессии вообще. Мне всегда казалось, что судьба кино, слава

богу, не зависит от тех, кто его сам не делает. А если начинает зависеть, то ничего хорошего не получается. Наоборот, судьба киноведения определяется тем, какой у нас кинематограф. И зрителя творит тоже кинематограф. В вопросе о том, что было раньше — курица или яйцо, я склоняюсь в сторону «курицы»: тех, кто создает кино.

Я хорошо отношусь к главной, как мне кажется, идее, стоящей за всеми преобразованиями сегодняшними: дать кинематографистам творческую свободу. Перспективным мне представляется процесс саморазвития кинематографа. Так же, как всех, меня заботят два главных вопроса: как быть с пресловутой коммерциализацией, то есть как удержать «хозрасчетное» кино от оглупления, и как быть с кино национальных республик, чтобы оно не погибло в коммерческой конкурентной борьбе. Но тут я почему-то питаю совершенно иррациональную надежду на то, что все образуется. Вопреки всему, наши кинематографисты кажутся мне таким дружным, умным и преданным своему делу сообществом, которое сможет найти выход из любой трудной ситуации. Если удастся сохранить единство и здравый смысл и если любовь к кино будет выше любви к доходам от него (это, кажется, называется ответственностью перед обществом), то бояться нечего. Или есть чего, но не слишком.

Теперь о своей работе. Я всегда подозревала, что киноведческие работы имеют право на существование, если содержат новую и правдивую информацию, а изложены так, чтобы их было интересно читать. В своих весьма скромных трудах я старалась ориентироваться на эти очень трудно достижимые требования. Сегодня можно писать о чем хочется, не нужно томительно приспосабливаться к «конъюнктуре», вступать в унылое общение с пресловутым внутренним редактором. Стало легче. С другой стороны... Недавно я должна была произносить вступительное слово перед заграничной картиной в зале, где сидели триста студентов МГУ. Едва я появилась, они пусть не единодушными, но ощутимыми аплодисментами дали понять, что не желают произношения никаких слов, а желают смотреть кино. Когда через двадцать минут единоборство кончилось (я считаю это моей победой, студенты, возможно, полагают по-другому), я задумалась над этой совершенно новой для себя ситуацией и решила: это все-таки не симптом одичания, а возможность свободно и остро реагировать на какие-то скучные, бесполезные, а то и лживые сообщения, которых эта аудитория явно наслушалась видимо-невидимо. И у меня укрепилось ощущение, что теперь читателя и слушателя всегда надо будет завоевывать. Это очень трудно, но и очень хорошо. Спокойная жизнь кончилась у всех — и у кинематографистов, и у киноведов. Больше нельзя делать то, что никому не нужно.

Недавно один так называемый «простой» человек — умный, добрый, но очень далекий от искусства — спросил меня: почему за картину, на которой просто нарисованы подсолнухи, дали за границей ошеломляющую цену? Он даже видел репродукцию и искренне, пытливо старался понять — почему подсолнухи на рынке стоят копейки, а на полотне — 25 миллионов? Мне кажется, что у нас, у тех, кто догадывается, в чем тут секрет, нет важнее дела, чем идти навстречу тем, кто задается этими вопросами. Иначе какие уж там мечты о гуманизации общества...

Дальше в анкете — вопросы о художественных тенденциях, о новых «мировоззренческих концепциях», о том, что меня в них обнадеживает, а что не нравится.

Вряд ли я скажу тут что-либо новое. Мне всегда нравилось жанровое, занимательное кино, используемое во благо. Поэтому, например, у меня вызвал восторг фильм «Холодное лето пятьдесят третьего...». Его авторы понимают и уважают «простого», усталого, не склонного к размышлениям зрителя. Они знают, что разбудить его мысль можно, но ведут его к этому исподволь, через занимательность и сопереживание с героем. Они не требуют, чтобы

он с наслаждением читал по-китайски, пока он и собственной азбуке не обучен. Это благородное кино. Чем больше его будет, тем больше будет становиться зрителей, которым постепенно станет доступно и великое «Покаяние». Еще одна удача в этом роде — «Зеркало для героя». И комедии — «Забытая мелодия для флейты» и «Фонтан».

Фильмы этого направления — будь то вестерн, фантастика, комедия — заранее учитывают и рассчитывают зрительскую реакцию, и это прекрасно (когда талантливо). «Авторское» кино — это прежде всего самовыражение; оно ориентировано не столько вовне, сколько внутрь, рассчитывает скорее на парадоксальность восприятия и на то, что в аудитории найдутся родственные души, которым она, такая парадоксальность, свойственна. В этом кино столько одаренных, ни на кого не похожих людей, столько и тенденций. Параджанов — тенденция, Сокуров — тенденция, Герман — тенденция, Миндадзе и Абдрашитов — тенденция, и список этот, слава высшим силам, у нас не короткий.

Меня потрясли «Дни затмения» А. Сокурова — стон боли, образ обнаженной, кровоточащей души, замученной нечеловеческими условиями бытия; фильм, исполненный высшей добродетели — подлинного сострадания и жажды человечности. Недавно прибыло полку́ «авторского» кино. Появился прекрасный режиссер В. Котетишвили с картиной «Анемия». Она «трудная» — медленная, «бессобытийная», смысл не лежит на поверхности. Но как же замечательно режиссер видит, тонко чувствует, изобретательно придумывает, как любит жизнь и ненавидит ее тюремщиков. Только бы ему удался следующий фильм!

Сейчас как-то больше думается не о теории, типологии, периодизации, а о том, как бы не повредить талантливым людям; должно быть первой заповедью не только врача, но и киноведа: поддержать по мере сил. Поэтому если у меня что-то и вызывает «негативное отношение», то это угроза странной черствости некоторых наших коллег — и почему-то именно молодых. Должен ли рецензент думать о том, каково будет читать написанное тому, на кого обращена критика? И речь идет не о сути критики, а о нормальной человеческой воспитанности. Можно самые жесткие вещи сказать, не теряя уважения и сочувствия к другому — как это сделала Инна Натановна Соловьева в статье «Королевская мысль» («ИК», 1987, № 8). А можно разговаривать, как бы развалясь на стуле перед стоящим возле человеком, к тому же задрав ему в лицо ноги и дымя сигаретой. Наши «творцы» — люди закаленные, но когда молодые и способные критики пишут в духе постановления о кинофильме «Большая жизнь», греша не столько непониманием (это не грех), сколько нежеланием понимать, тут никакая закалка не поможет.

Л. Гурченко, актриса

В изменения нашей жизни, которые начали происходить несколько лет назад, я до сих пор боюсь верить до конца. Обстоятельства выработали свой, личный, никому не подвластный, поэтому особенно мучительный, самоконтроль. Я не могу меняться по команде: не стала сразу же свободной и демократичной. Я еще из тех актрис, которых ругали за фривольность, за очень рано появившуюся раскованность на экране. А теперь, оказывается, так и надо было существовать, да еще и сильнее, и мой самоконтроль расслабляется. В свое время у меня были большие неприятности только потому, что я хотела «лучше». Но «лучше» было не надо. Может быть, сейчас, когда существуют самофинансирование, хозрасчет и диктат сборов, тайное стало явным, положение изменится. Теперь лидер (в кинематографе — режиссер), наверное, будет подбирать для работы людей достойных и знающих свое дело, а не, как это было

раньше, окружать себя послушниками, угодниками и серостью. Белое станет белым, а черное — черным. Наконец появится возможность работать в полную силу, дай-то бог.

Сейчас идет отсев. Сильный, жестокий, страшный, несправедливый. Талант виден сразу, но талантливый человек редко обладает административными способностями. Поэтому его должны окружать люди, помогающие ему и талантливые по-своему.

Если художник высказывается, для этого обязательно должен быть серьезный повод. Иначе лучше молчать: рискуешь потерять уважение. Необходимо иметь свою позицию. Феноменом в этом плане остается для меня «Покаяние». И по смелости, и в художественном смысле. Уникальна и неповторима «Маленькая Вера». Типическое стало предметом искусства. Люди так живут, но на экране такого не видели, зрители к этому не готовы. Это — страшит, это — пугает. Но ведь это правда. Этот фильм — блестящая художественная работа. Особенно восхищает зрелость молодых художников.

Очень мощная картина Киры Муратовой «Перемена участи». В самый разгар перестройки она снимает «Записку» Сомерсета Моэма. Почему? Что она там увидела? Но Муратова именно так видит и поет действительность. И любовная, детективная история поднимается до высоты нравственных обобщений. Это путь, когда человек не подстраивается, живет по-своему, не меняясь внутри. Это не консерватизм, это — просто нежелание быть смешным, не бежать впереди, потому что очень скоро можно стать архаичным. Такая позиция мне близка, и я ее полностью разделяю. А эта метафора в финале картины, когда лошадь вырывается на свободу... На огромное пространство. Иди, лети на все четыре стороны... Но что делать-то с этой свободой, она и не знает...

Мне кажется, что слепое подражание Западу — это немножко смешно, немножко невозможно и немножко очень стыдно... Западные формы можно брать, но надо знать свои силы. На Западе нет в таком большом количестве людей, которые никак себя не проявили в том качестве, на которое они претендуют. Идея гильдии для меня непонятна. У меня нет веры в успех этого предприятия. Нравственность наша так поколеблена и деформирована, что никто не может для всех сформулировать, какая она сейчас. Все знают по-своему и для себя. Процесс идет очень сложный, о нравственности думают единицы. Искусство не должно быть прислужником, халдеем времени — ведь время не заказывает, оно проверяет. И кино должно отвечать этой задаче. Если картина художественно прекрасна, но сложна для публики, то почему бы ее не поддержать? Такие вещи должны быть — иначе кино погибнет. Вот Сокуров. Это — особая жизнь, особая планета. Я не могу сказать, что все понимаю, но что-то в моем сознании происходит, я смотрю с большим интересом. Это художник, в нем загадка, а без загадки нет художника. Надо заставлять себя думать. Долгие годы не требовалась способность мыслить самостоятельно, без подсказок сверху. И, может быть, мы только-только начинаем осознавать сейчас себя. Успехи здесь уже заметны. Я очень хочу верить, что обратной дороги нет. Каждый несет за это персональную ответственность.

Застой меня не коснулся. Я всегда была в движении. В семидесятые годы я много работала — не знала и не думала, что в застое живу. «Старые стены», «Пять вечеров», «Двадцать дней без войны», «Полеты во сне и наяву», «Вокзал для двоих» — там застоя нет. Да, главное — не допускать застоя внутри себя. Наверное, быть свободным — это для меня существеннее и нравственнее лозунгов и призывов. Внешнее может меняться, оно и должно меняться, наверное, но внутреннее — никогда. Надо верить в свои силы, рассчитывать только на себя. В этом случае и радость от творчества будет полной. Время обязательно поставит все на свои места.

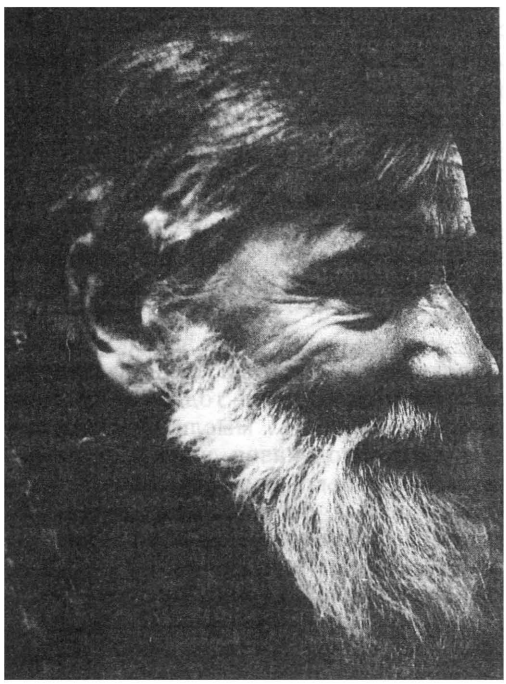
Главное — быть собой.

Записал И. Буренков

Свободная тема

Андрей Синявский

Стилистические разногласия



Мы переживаем уникальный период в истории советской культуры. В Советский Союз возвращается масса русских книг, созданных или впервые напечатанных вне страны. Сегодня встречаются разъединенные ветви культуры, и то, что почиталось недавно эмигрантским достоянием, иной раз хорошо приживается к общероссийскому стволу или корню.

Статья написана для нашего журнала на основе выступления на пленуме СК СССР в мае 1989 года. Другие материалы пленума читайте в «ИК», № 9, 1989.

Эти встречи нас восхищают или приводят в ужас. Это вполне естественно. И хотя я намерен здесь говорить в основном о вещах, которые меня самого коробят или пугают, которые мне категорически неприемлемы, я никоим образом не хотел бы ограничивать свободу суждений на любые темы. Для меня разногласия эти носят во многом не политический, а стилистический характер. Тем более что они проявляются и в советской, и в эмигрантской среде, и порою одинаковым образом. Мы больше похожи друг на друга, нежели подозревали раньше.

Скажем, споры по поводу авангарда в искусстве и литературе. Сам я сторонник авангарда. Мне близка позиция, высказанная недавно в журнале «Октябрь» (№ 3) Вл. Новиковым в статье «Дефицит дерзости. Литературная перестройка и эстетический застой» «Авангардист»,— пишет Новиков,— один из синонимов к популярному у нас в застойные годы словечку «диссидент». С такой характеристикой если и не дадут срок, то не напечатают уж точно. У нас пока самый отчаянный искатель новых путей нуждается в справке о благонадежности, то бишь реалистичности,— иначе никакого ходу». А касаясь дефицита дерзости в современной прозе, Новиков говорит: «В поисках выхода из создавшейся социальной ситуации мы сегодня дружно столпились у одной двери, возле информационно насыщенной литературы. А выход, может быть, найдется в другом месте и обнаружен будет нетрадиционными средствами». В качестве положительного примера Новиков ссылается на молодых

(относительно) прозаиков, которым «не чужда стихия фантастического реализма»: Валерия Попова, Татьяну Толстую, Евгения Попова, Вячеслава Пьецуха. К этим новым именам я бы прибавил Михаила Кураева, Людмилу Петрушевскую, Анатолия Кима.

Имеются, конечно, и серьезные противники авангарда — и здесь, в России, и в эмиграции. В Мюнхене в 1985 году была издана книга Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», поддержанная некоторыми эмигрантскими кругами. Это очень резкая, оглушительная книга, направленная против Маяковского. И хотя я с ней решительно не согласен, жаль, что она не появилась в Москве[1]. Чтобы о чем-то спорить, нужно по меньшей мере знать предмет спора. «Маяковский,— утверждает автор, — как засасывающая воронка, всякое сближение с ним губительно». Примеры дурного воздействия Маяковского автор находит в творчестве Заболоцкого, в «Высокой болезни» Пастернака, в поэзии М. Цветаевой после 1921 года (на мой-то взгляд, этот период отмечен не падением Цветаевой, а ее новым подъемом) и даже в творчестве И. Бродского. Хлебников же просто «гениальный сумасшедший», которого невозможно читать.

Речь идет, разумеется, о стилистических расхождениях, вполне нормальных в искусстве и способствующих выявлению разных направлений и дарований. Сказал же А. Солженицын еще десять лет тому назад, ориентируясь на деревенскую прозу: «Никакого «авангардизма» не существует — это придумка пустых людей. Надо чувствовать родной язык, родную почву, родную историю». В подобных суждениях ничего страшного нет. Нам известно множество случаев, когда один художник бывал несправедлив к другому: Л. Толстой терпеть не мог Шекспира, Цветаева не любила Чехова, Ахматова тоже не жаловала Чехова и Художественный театр, Твардовский не признавал Пастернака и Мандельштама. Нам-то все они дороги, и мы часто недоумеваем по поводу неожиданной узости, предвзятости, пристрастности таких оценок, забывая, что прекрасное многообразие любимых нами вещей сложилось лишь в результате того, что каждое из этих созданий не желало походить на соседнее и потому в своем упрямом своеобразии порою оказывалось глухим к инородному способу художественного восприятия. В творчестве подчас побеждают однолюбы, фанатики своей идеи, своего стиля.

Хуже обстоит дело, когда стилистическая несовместимость принимает характер религиозной вражды и национальной нетерпимости. Но это имеет касательство и к творческой проблематике. Последнее время угрожающие размеры и повышенную ударность получило словцо «русофобы» и «русофобия» — и в некоторых эмигрантских изданиях, и в иных органах советской печати (в частности, в журнале «Наш современник»). Не знаю, откуда оно повелось и кто положил зачин. Быть может, оно зародилось сразу в нескольких местах, в самом воздухе нашей эпохи и восходит к тому периоду нашей истории, который ознаменован борьбой против «космополитов» во всех областях культуры и науки. Только «космополиты» теперь называются «плюралистами», а «плюралисты» — для вящего устрашения — «русофобами».

Само понятие «русофобия» необычайно расширилось. Это и «бездуховный» Запад, сплошь отравленный порнографией и наркоманией и мечтающий — избирательно, персонально — изничтожить русский народ как воплощение человеческой совести; это и внутренние враги — либералы и демократы, интеллигенты и спекулянты, диссиденты и просто евреи.

«Русский патриотизм», именем которого выдаются эти филиппики,— явление неоднозначное, содержащее неровный, переливчатый спектр идей. Частично этот спектр лично мне приятен, частично — нет.

[1] Насколько нам известно, книга Ю. Карабчиевского печатается в журнале «Театр».— *Ред.*

Я живу на Западе уже давно, езжу по разным странам, но ни с какой «русофобией» почему-то не сталкивался. Может быть, потому, что сам прочно зачислен в категорию «русофобов», хотя таковым себя не ощущаю и, может быть, за то и зачислен. Люблю древнерусскую культуру и фольклор; люблю русскую религиозную философию; из писателей прошлого и нынешнего века почитаю авторов славянофильского круга — Гоголя, Достоевского, Лескова, Розанова... Не отрицаю я и теперешнего «национального возрождения» России, его духовных корней и побегов. Но само это «возрождение», если так позволительно его аттестовать, принимает сейчас иногда, с моей точки зрения, весьма двусмысленные и уродливые формы. Считаю долгом признаться, что, будучи русским, я действительно не принимаю, не люблю воинствующий русский национализм и ему не доверяю.

Национализм в наши дни не становится серьезной угрозой и, случается, идет на пользу нации, пока не выделит из себя, без достаточных оснований, ядовитый фермент — «врага». Пока для своего процветания и претворения в жизнь не находит себе всемирного антагониста в страшном и тупом понятии — «враг». Нечто похожее произошло в свое время с понятием «классового врага», борьба с которым все обострялась и обострялась по мере ликвидации классов и даже при отсутствии классов.

И вот теперь у русских «патриотов» возникает новая форма и мания — «русофобия». На мой взгляд, помимо других истоков, тут происходит модификация идеи «буржуазного окружения» и «буржуазного проникновения». «Русофоб» — это вариант словосочетания «враг народа», а если говорить по-брежневски, то — «идеологический диверсант». Все это — мифология. Миф о буржуазной опасности, говоря по-старому, а по-новому — о русофобской опасности, отталкивает меня не только своей вульгарностью и пошлостью, но и действительно опасной, ненавистнической нотой. Ведь если от западных врагов и от внутренних врагов-русофобов производятся все беды и злоключения России и они хотят истребить и душу, и тело, и память нации, и русскую культуру, и весь русский народ, то не покончить ли разом со всеми этими паразитами, «космополитами» и «плюралистами»?!

Все это похоже на детскую сказку о мышке, которая бежала, хвостиком вильнула, и неизбывное яичко разбилось. Дед плачет, бабка рыдает, изба шатается, девочка-внучка с горя удавилась, дьячок на колокольне перебил все колокола, и поп с отчаянья рвет в церкви священные книги. Или — в другой, современной версии: муж сомневается на протяжении всего романа, посмотрела или не посмотрела жена, будучи в Париже,— порнографический кинофильм. Семья лопается, жизнь рушится, положительные герои начинают пить горькую, а злокозненный герой-русофоб, который все это подстроил, собирается бежать за границу. Это значит, что хитрая мышка в Париже, может быть, все-таки видела порнографический фильм.

Таков сюжет романа Вас. Белова «Все впереди» и многих других романов. В итоге на русский народ действует «могучая, целеустремленная, злая и тайная сила». Тут главный акцент на слове — *тайная*.

В апрельском номере «Нашего современника» в статьях Ник. Федя и Вл. Бушина я подсмотрел, что на «русофобию» объявлен всесоюзный розыск. Через всю пьесу Мих. Шатрова, выясняется, «протянута нить русофобских афоризмов», до которых, сказано, «пожалуй, не додумался бы даже Геббельс». Сюда же спокойно подверстываются Ан. Рыбаков, Вит. Коротич, Борис Слуцкий. По словам Бушина, памятный сталинский тост за великий русский народ и его великое терпение «навсегда породил лютую ненависть к Сталину всех русофобов». Не зря, видать, Сталин громил «космополитов»!

В итоге «убийства», совершенные писателями Шатровым и Рыбаковым

(в иносказательном, литературном смысле, конечно), оказываются страшнее, нежели вполне реальные, осязаемые сталинские убийства. Еще бы, Шатров хуже Геббельса и хуже Сталина! Вот до чего доводит иногда увлечение в литературной критике поэтическими гиперболами и поэтическим приемом реализации метафор...

А вот как оценивает всю нынешнюю российскую ситуацию зарубежный «патриотический» (фашиствующий) журнал «Вече»:

«Мы переживаем сейчас исключительно важный, решающий момент нашей исторической судьбы... Происходит окончательное размежевание сил: пора и нам начинать говорить в полный голос, как это делают на родине участники патриотического общественного движения «Память» (1988, № 29).

Не одна лишь «Память» нравится журналу «Вече», которому вообще мало что нравится в охозаренной России и в прожидовленном мире. Но с глубоким сочувствием там перепечатывают и положительно освещают материалы советского журнала «Наш современник»: рассуждения В. Пикуля о жидомасонах, патриотические статьи В. Кожинова и Вл. Солоухина...

Однако сенсацией последних дней стала фундаментальная работа И. Шафаревича под названием «Русофобия», опубликованная в «Вече» и выпущенная отдельным изданием (Мюнхен, 1989). Шафаревич — советский академик, математик, единомышленник и сподвижник А. И. Солженицына. Постоянные авторы «Вече» обращаются к Шафаревичу с умилением и благодарностью: «Глубокоуважаемый Игорь Ростиславович!.. Теперь нам остается «поливать» посаженное Вами растение, да будет Ваше слово зерном, которое принесет плод во сто крат» (1989, № 33).

Я не буду пересказывать эту книгу. Надеюсь, в скором времени она до вас дойдет, и вы ее прочитаете с пользой для себя. Она выдержана в рассудительном, академическом стиле. Правда, в ней излагаются убийственные факты. Малый (еврейский) народ ведет, оказалось, смертельную борьбу с большим (русским) народом. В общем хороводе кружатся, обнявшись, Эдуард Багрицкий и Ветхозаветные Пророки, Н. Я. Мандельштам и Троцкий, Г. Померанц и Маркс. В русофобы зачислены Галич и Высоцкий, Коржавин и Амальрик, Гроссман и Тарковский, Ильф и Петров, Бялик и Бабель. Спорить по каждому пункту можно долго и нудно. Скажу лишь несколько слов по поводу Бабеля, которым я много занимался. Цитирую Шафаревича: «Презрение к русским, украинцам, полякам как к существам низшего типа, недо-человекам, ощущается почти в каждом рассказе «Конармии» И. Бабеля. Полноценный человек, вызывающий у автора уважение и сочувствие, встречается там только в образе еврея».

Позволю себе возразить. Украинцы и русские, за редким исключением, обрисованы в «Конармии» полноценными, даже героическими людьми. Евреи же предстают как неполноценное, милое и смешное прошлое, либо, в редком исключении (рассказ «Сын рабби»), как неполноценные евреи. А главный еврей «Конармии», сам Бабель, изображает себя в заведомо сниженном, в нарочито непрезентабельном, пародийном виде. Это тоже особый стиль. Выходит, одну и ту же книгу можно прочитать по-разному.

В заключение я хочу успокоить Шафаревича на предмет грядущей угрозы русскому народу со стороны диссидентов-евреев, удравших в эмиграцию: «И конечно, можно не сомневаться, что в случае любого кризиса они будут опять в роли идейных вождей, муками изгнания выстрадавших право на руководство».

Не волнуйтесь, академик! Никто из нас, эмигрантов, на роль идейных вождей, на руководящую работу не вернется. Даже А. И. Солженицын. России в кризисных ситуациях (не дай Бог!) предстоит разбираться самой...

Что же, спрашивается, замалчивать эту книгу «Русофобия», откладывая до лучших времен разрешение проклятого еврейского вопроса? Того вопроса, кото-

рый составляет вот уже много лет боль и позор России. Для меня антисемитизм — это трагедия не евреев, а русских. Будь моя воля, я дал бы все права на публикации и обществу «Память», и Шафаревичу, и Солженицыну. Даже хмурому журналу «Вече» стоит предоставить периодические обзоры в «Нашем современнике». Ведь это тоже во многом дело вкуса и стиля. А до призывов к пролитию крови дело еще не дошло. В последнем номере журнал «Вече» со смирением предупреждает своих читателей и почитателей: «Наш народ ни в коем случае не должен вымарать свои руки в нечистой крови своих мучителей» (1989, № 33).

Вот видите — как все хорошо. И лучше не браниться, не сердиться, не читать нравоучения, а — смеяться. Это нам советует Пушкин в «Руслане и Людмиле», где в третьей песне сказано о Людмиле, о России, которую украл Черномор:

Ее пугала борода,
Но Черномор уж был известен
И был смешон, а никогда
Со смехом ужас несовместен.

Протоиерей Александр Мень

Контакт

Трудно спорить с тем, что кинематограф уязвим больше, чем любая другая область искусства, что фильмы морально устаревают куда быстрее произведений живописи или литературы. Причин тому много, но, по-видимому, проблема устаревания касается не только кино. Ведь и в других видах творчества не обходится без целого роя однодневок, которые вспыхивают и гаснут, словно огоньки ракет, еще при жизни авторов. Долгожитие дается лишь тем творениям, которые задевают в человеке нечто не зависящее от страны и эпохи. Это в полной мере относится и к кинематографу.

Есть фильмы, просмотр которых не оставляет в мыслях и чувствах никакого следа, будто их и не было. Но есть и такие, что побуждают зрителя обращаться к ним вновь и вновь, находить в них не замеченные прежде смысловые аспекты и измерения. Думается, что к подобным многомерным долгожителям следует отнести киношедевры Андрея Тарковского.

Родившиеся не в конъюнктурной спешке, не на злобу дня, они выношены и выстраданы в мучительной борьбе, внешней и внутренней.

Тарковскому суждено было сделать сравнительно немного, но это немногое дороже бесчисленных поделок и сериалов. Его фильмы не только продукт мастерства, а своего рода исповедь, смелый опыт символической автобиографии.

Мне не забыть, как завораживал меня и потрясал буквально каждый кадр в «Солярисе», «Зеркале», «Сталкере», и я думал о том, какой огромный путь должен был пройти творец этих глубоко философских вещей. Думал о нашем неуютном военном и послевоенном детстве, вспоминал низкие обшарпанные домики Замоскворечья, унылую мужскую школу № 554, даже внешне походившую на казарму. Тарковский был у нас председателем драмкружка и выделялся как фигура яркая и нестандартная. Учителя пеняли ему, что он, школьник, ходит в шляпе: тогда это называлось быть

«стилягой». И мало кто в те годы догадывался, что скрыто за этим наносным эпатажем...

С картинами Тарковского — как с хорошими книгами. Их мало смотреть один раз. При новых встречах с ними возникают новые «прочтения». Порой даже кажется, что автор не всегда полностью осознавал, что он сделал. Впрочем, это не редкость в истории творчества. Время от времени оно извлекает на свет Божий гораздо больше, чем задумал сам творец, что жило в его сознании. Бывает, что мастер с удивлением, почти со страхом, смотрит на свое произведение. И тогда он ощущает правоту слов Алексея Константиновича Толстого:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель.
Вечно носились они над землею, незримые оку.

Здесь обнаруживает себя тайна вдохновения — этого неразгаданного чуда человеческого духа.

Но подобно тому, как начинает сверкать камень, обработанный умелой рукой, так и дар, и вдохновение нуждаются в упорном труде воли и мысли. За фильмами Тарковского ощущается именно эта напряженная работа, неутомимый поиск, поход в неведомое.

●

Исключительно важно проследить, каково соотношение между «Солярисом» и «Сталкером» и фабульной литературной канвой, положенной в их основу.

Замечательный роман Станислава Лема о планетарном мыслящем Океане построен на гипотезе, согласно которой жизнь и сознание могут иметь во Вселенной совершенно иные формы, почти запредельные земным представлениям. С настойчивостью, свойственной многим большим писателям, Лем постоянно возвращается к этой идее в своих романах, повестях и рассказах.

Казалось бы, что могло так притягивать и волновать польского фантаста в подобного рода теме? Чувствуется, что для него она не просто игра ума. А ведь в своей теоретической книге «Сумма технологии» он сам признавал, что достоверных признаков существования космического «инобытия» нет. И тем более нет доказательств, что во Вселенной, подчиненной единым законам, эволюция должна пойти по каким-то немыслимым путям. Лем, кроме того, настаивает, что для материалиста идея уникальности разума на Земле «чудовищна» и «поразительна», а для спиритуалиста имеет «успокаивающий» характер. В действительности все наоборот. Именно если видеть в основе мироздания только лишенные разума процессы, легко допустить, что они могут и не порождать разума, а если уж породили, то в силу случайности. Впрочем, это лишь к слову. Вернемся к вопросу: зачем Лему понадобилась идея внеземных разумов? Скорее всего эта гипотеза позволяла ему переносить в космос свои раздумья и прогнозы о будущем Земли, о трансформациях мысли в пределах нашей планеты (так со времен Герберта Уэллса поступали и другие фантасты).

В «Солярисе» Тарковского все это есть: и мрачный призрак урбанистической цивилизации, и космос, и чужой непонятный разум, и главное — проблема *контакта*. Однако темы, тревожащие польского писателя, в картине русского режиссера радикальным образом переосмысляются. У Тарковского речь идет не столько о контакте с проблематичными инопланетянами или о будущем, сколько о Контакте в глубочайшем смысле — между людьми, между человеком и природой, между ним и самим Бытием. И этот лейтмотив приобретает в его фильмах трагическое звучание.

Контакт необходим. Но он роковым образом нарушен.

По существу это драма человеческого «отчуждения» и одиночества.

Одиноки и обитатели станции, повисшей над пустынным и молчаливым Океаном, и Сталкер, тщетно надеющийся найти в людях понимание и веру, и герой «Жертвоприношения», который живет в своем закрытом для других мире. Одиночество становится у Тарков-

ского своего рода «современным мифом», горьким словом о человеке, утратившем связь с чем-то жизненно важным.

Фильмы-притчи дают возможность самых различных интерпретаций. Вот одна из них.

Океан может восприниматься как емкий символ мировой тайны, с которой люди не нашли общего языка. Одни громоздят умозрительные гипотезы, другие махнули на загадку рукой, решив, что понять Океан все равно невозможно, третьи, делая попытки контакта, вдруг обнаруживают его первые признаки... И в тот момент, когда Океан и человек впервые соприкасаются, происходит два знаменательных события.

Для диалога Океан принимает человеческую форму, воплощается в человека.

У людей, встретившихся с Океаном, вскрываются тайники совести, прежде наглухо закупоренные.

Реакция героев на луч света, проникший в их подсознание и память, различна. Гибарян не выдерживает и бежит из жизни. Сарториус ожесточен и замыкается в себе. Снаут пытается заглушить внутреннюю тревогу псевдофилософской болтовней. Только Крис, пережив шок, приходит к мысли о покаянии. Не случайно заключительные кадры фильма показывают его у ног отца в коленопреклоненной позе блудного сына...

Итак, в камеру где добровольно заключил себя дух человека, вторгается таинственный Контакт. Почему же он оказывается столь трудным испытанием?

●

Мы рождаемся в мир среди мрака, не видя ничего вокруг себя. Лишь постепенно глаза ребенка начинают различать окружающее. Но чувство, что ты единственный огонек, светящийся во мгле, не исчезает полностью. «Я» остается осью нашего существования.

Таков исток и корень нашей самости, эгоцентризма, отчужденной закрытости.

Есть, конечно, правда в том, что мы сознаем некую абсолютную ценность своего «Я». Тейар де Шарден справедливо подчеркивал, что «персонализация», рождение личностного самосознания — один из высших этапов эволюции. В личности содержатся предпосылки творчества и свободы, вместе с ней возникает демаркационная линия между человеком и биосферой.

Но одновременно личность подстерегает опасность стагнации, угроза остаться на уровне младенца, мнящего себя центром мироздания. Такой инфантилизм самости окружает наше «Я» глухими стенами, делает невозможным или крайне трудным реальный Контакт.

В патологических случаях возникает полная отгороженность души от окружающего. Но и «здоровый» человек в известном смысле может быть закрытым и соприкасаться с миром лишь периферически. А если он и выходит из темницы, то часто страдает от комплекса ложного самоутверждения. Паскаль говорил: «Я» хочет видеть себя великим, а сознает, что ничтожно, счастливым, а само несчастно, совершенным, а преисполнено несовершенств». Выход из этого противоречия философ видел в следовании евангельскому призыву: «Отвергни себя», то есть свою самость. Преодолеть же самость помогает любовь.

По определению Владимира Соловьева, смысл любви «состоит в том, что она заставляет нас действительно всем нашим существом признать за другим то безусловное центральное значение, которое, в силу эгоизма, мы ощущаем только в самих себе».

Лишь любовь способна осуществить подлинный Контакт. Это распространяется не только на отношения между людьми, но и на восприятие человеком Бытия — «Океана», по символике Тарковского. Мы можем любить Бытие, как можем любить «другого» и природу.

●

Бытие, взятое в целом, таинственно и многозначно. Несмотря на все открытия науки, сам факт его остается необъяснимым, недетерминированым, имеющим основу в самом себе. Если

в известной нам природе действует закон причинности, то исток Бытия должен находиться глубже этого причинного ряда.

В прологе «Соляриса» рассуждения ученых об Океане напоминают попытки построить религиозные и философские концепции о Бытии. Но без живого контакта они обречены оставаться лишь хрупкими и ненадежными сооружениями.

А возможен ли вообще такой Контакт?

Едва ли, если ставить его в зависимость от притязаний человеческого рассудка вобрать в себя Абсолютное.

Здесь уместно вспомнить роман английского астронома Фреда Хойла «Черное облако», в котором рассказано, как Земля вступила в общение с гигантским космическим образованием, носителем разума. Когда один из людей попытался воспринять от этого облака некий объем информации, превосходящий человеческие масштабы, он не выдержал и погрузился в безумие. Хойл идет еще дальше. Облако передает, что для него и для ему подобных существ, обитающих в мировом пространстве, есть предел. В тот момент, когда кто-нибудь из них постигает смысл Бытия, он аннигилируется, превращается в излучение...

В фильме Тарковского речь не идет о Контакте в этом смысле, в смысле полного интеллектуального постижения тайн Бытия. И дан он не просто как возможность, а как нечто совершившееся. Стоя перед загадкой, Крис начинает учиться молчаливому диалогу с Бездной, а затем сам Океан пытается говорить с ним. Говорить сперва странно, пугающе. Океан наносит удар, чтобы пробудить больную совесть героя.

Контакт, встреча с Бытием издавна связывалась с верой. Верой в то, что разум и воля, присущие нам, не являются нашим исключительным достоянием. Проявления духовности — главного отличия Homo Sapiens от животных — предполагают, что она в первую очередь принадлежит Бытию как Целому, а не только человеку или другим разумным существам, если таковые и возникли в лоне природы. Это убеждение созрело во многовековом опыте мировых религий. Они утверждают, что высшее Начало не может до конца быть познано нашим ограниченным мышлением (как и Океан в кинопритче); но реальность его открывается, когда человек с благоговением ищет Контакта и Бытие начинает говорить с ним.

Тогда раздвигаются стены, окружающие наше «Я», и Целое выступает уже не в виде безликого «Нечто», а как «Некто», бесконечный, иноприродный нам, но все же соотнесенный с нами и даже в чем-то подобный нам.

●

Во время плавания Тура Хейердала на «Тигрисе» на палубу его тростникового судна часто попадали обитатели морских глубин. Рассматривая их, путешественник невольно задумывался над тем, может ли такое совершенство строения быть результатом слепого случая или бесцельного развития. Не говорит ли природа, спрашивал он себя, о Творце?

Еще более, чем структура организмов, поразительна сама тайна мировых закономерностей. Даже скептик Вольтер пришел к выводу, что познаваемая, рационально устроенная Вселенная свидетельствует, что в ее основе сокрыта мудрость Создателя.

В 1986 году были, наконец, переизданы философские труды К. Э. Циолковского, в том числе книга «Причина космоса». Но напечатана она, увы, с купюрами. В ней, например, опущены слова ученого о том, что Причина космоса «есть высшая любовь, беспредельное милосердие и разум». Эта мысль Циолковского перекликается с известными словами А. Эйнштейна: «Самое прекрасное чувство связано с переживанием таинственного... Человек, которому это ощущение чуждо, который потерял способность удивляться и благоговеть,— мертв. Знание о том, что есть сокровенная Реальность, которая открывается нам как высшая мудрость и блистающая красота,— это

знание и это ощущение есть ядро истинной религиозности».

И все же этой интуиции и этих размышлений о Высшем недостаточно. Они исходят из природы, в которой есть совершенство, но нет различения добра и зла. Куда важнее духовный опыт мировых религий, открытый ими Контакт, который пробуждает в человеке нравственный императив.

Но тут надо сделать одну важную оговорку.

Если наука, рациональное познание требуют усилий и подчас подвига, то в не меньшей степени необходимы они и для веры, ищущей Контакта. Эта тема стоит в центре «Сталкера».

Роман братьев Стругацких «Пикник на обочине», ставший отправной точкой для фильма Тарковского, и посвящен как раз подвигу ученого, героике бескорыстного познания, которое не останавливается даже перед смертельной опасностью. А рядом идет алчность, желающая извлечь из неведомого практическую, осязаемую пользу (хотя в итоге под влиянием поступка ученого Кирилла сталкер Шухарт поднимается до желания добыть «счастье для всех»).

Фильм все перестраивает. У Тарковского Сталкер — это своего рода пророк, проводник в мир Непостижимого. Такие «проводники» в истории всегда существовали. Им дано было не только подниматься над обыденным опытом в мир мистического Контакта, но и влечь за собой других. Периодическое появление этих «сталкеров духа» отмечает, словно вехами, все развитие культуры. Древняя Русь, например, находила их в лице своих святых и праведников.

Могут возразить, что есть немало людей, далеких от этого опыта. На подобный аргумент французский философ Анри Бергсон отвечал: «Встречаются ведь и люди, для которых музыка — лишь шум, и многие из них с тем же гневом и в том же тоне личного раздражения судят о музыкантах. Нельзя же считать это аргументом против музыки».

Путь «сталкеров духа» не прост. Они чаще других наталкиваются на стену непонимания. Герой Тарковского в отчаянии убеждается, что Профессор и Писатель, которые пошли с ним, ищут только своего. У них как будто атрофирован орган веры. В фильме эти два путешественника, пробирающиеся по Зоне, олицетворяют бездуховную цивилизацию с ее приземленностью и прагматизмом.

И так же как в «Солярисе» встреча с Океаном совершает операцию над совестью людей, в «Сталкере» Профессор и Писатель, придя к цели, оказываются изобличенными. Их внутреннее нравственное банкротство образно передает унылый пейзаж запустения, апокалиптической гибели цивилизации, превратившей Землю в мертвую свалку...

Слепым оказывается безверье, а не вера.

Вера проявляется не в отказе от разума, а в доверии к Бытию, она открывает в нем осмысленность и одухотворенность. Открывает вечное во временном, связывает быстротекущую действительность с Непреходящим, учится говорить Бытию «Ты» и слушать Его ответ. Для нее недостаточно, следуя Вольтеру, принять природную закономерность как свидетельство о Творце. Она смело идет навстречу Контакту. Внимает Океану.

Наиболее остро проблема веры поставлена в библейской традиции, которая явилась питательной почвой для всей европейской культуры. Библия не стремится к «объяснению всего». Для нее вера не просто логика, теория о космическом Разуме и не концепция, призванная лишь объяснять свойства природы и человека. Евангелие, составляющее вершину Библии, возвещает о реальности Контакта и о вселенском свершении, к которому этот Контакт направлен.

Согласно христианскому ви́дению, у человека есть цель — приближение к своему Первообразу, к Творцу. И эта цель достигается на путях любви к Богу и к людям. Апостол Павел говорит, что если человек познал все тайны

и совершил немыслимые подвиги, но не имеет любви, он — «медь звенящая». Эти слова звучат в фильме Тарковского «Андрей Рублев». И не случайно, что в «Солярисе» мы видим рублевскую Троицу на борту космической станции. Творение русского иконописца есть величайший символ божественной Любви, той любви, которая, по словам Данте, «движет солнце и светила».

Любовь — это не только внутреннее переживание. Это преображающая сила, путь к космическому сознанию, конец отъединенности, самости. А проявляться она должна в действии.

Христианство, говорит Альберт Швейцер, пессимистично лишь в том смысле, что признает в мире наличие зла. Но по сути своей оно оптимистично, ибо «не покидает этого мира, но определяет в нем место человеку и повелевает ему жить в мире и трудиться в нем в духе этического Бога».

●

В «Солярисе» для диалога с людьми Океан создает человеческие воплощения. Это можно рассматривать как символ, отдаленно связанный с центральным благовестием Нового Завета. Творец — не «равнодушная природа», не запредельный абсолют; Его Контакт с нами не исчерпывается ни нашими догадками, ни интуитивными прозрениями, ни гностическими попытками проникнуть в Его тайну. Священное Безмолвие обретает человеческий голос в мистерии Воплощения. Царство Божие, или, говоря иначе, освященное, преображенное бытие, которое является целью мирового восхождения, прежде своего полного торжества открыто миру в личности Иисуса Назарянина, умершего на кресте и победившего смерть. Через Него человечество получает неиссякаемый импульс любви, которая ведет его к Царству...

«Бога не видел никто никогда,— говорит евангелист Иоанн,— единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил».

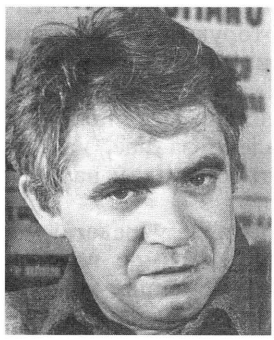
Однако тот же евангелист свидетельствует, что богочеловеческий Контакт может стать грозным, он влечет за собой кризис. «Кризис» по-гречески означает суд. Слово Иисусово есть и призыв Вечности, обращенный к нам, и суровая проба, испытание духа. «Ныне суд миру сему...»

С того момента, как среди холмов Галилеи впервые прозвучала весть о Царстве, таинственное высшее Бытие высветляет темные уголки нашей души и ждет, чтобы мы, пройдя покаяние, сделали свой выбор.

Загорск

Александр Гельман

Не выверни свободу наизнанку



Одинакового в людях гораздо больше, чем неодинакового.

Тело у всех состоит из одинаковых по своей функциональной предназначенности органов. Мы одинаково появляемся на свет, мы одинаково занимаемся любовью, мы одинаково испытываем голод и боль. Мы все более-менее одинаково недолго живем на этом свете. Это «равенство в смерти», быть может, и есть то самое главное, что нас должно роднить и примирять: жизнь и без того коротка, чтобы ее еще укорачивать друг другу.

Однако люди так устроены, что самое большое значение они придают не одинаковому, а особенному. Мы активно стремимся утвердить одну сторону нашей сущности, нашу неповторимость, попирая при этом другую сторону — нашу родовую общность. Мы существа одинаково разные, одновременно и одинаковые, и разные, но важнее для нас то, что мы разные — одни мужчины, другие женщины, одни молодые, другие старые, одни умные, другие глупые. Эти и многие другие природные и социальные разделения единого рода человеческого, переплетаясь, образуют основной репертуар конфликтных сюжетов, разыгрываемых на жизненной сцене.

Сюда относятся и конфликты на почве национальных различий, о которых и пойдет речь.

Национальные различия в последнее время все настойчивее объединяют нас с одними и разделяют с другими. В этом нет ничего плохого, в этом есть много хорошего — но только до определенной черты.

Отмечу здесь попутно, что и в целом для человеческих взаимоотношений в любой области, на любом уровне имеет огромное, судьбоносное значение проблема черты. Во всем есть черта, переступая которую, добро оборачивается злом, человечность бесчеловечностью. Вся сложность в том, что природа не встроила в наш мозг такой механизм, который бы срабатывал автоматически каждый раз, когда мы собираемся эту черту переступить. Эту службу оповещения, предупреждения несет в обществе культура — я имею в виду в данном случае культуру в наиболее обобщенном смысле слова, как культуру всей жизнедеятельности человека.

Так вот, культура с очень давних времен предупреждает людей, что, объединяясь и разделяясь по тем или иным отличительным признакам, в том числе по национальным, нужно помнить о том, что нельзя переступать черту человечности. Культура, не отрицая значения национальных различий, уважая эти различия, тем не менее последовательно настаивает на том, что все люди, независимо ни от каких различий, заслуживают равного уважения.

Создается впечатление, что в прежней нашей несвободе мы больше ощущали общность нашей судьбы, чем в теперешней нашей свободе. Можно услышать и даже прочитать, что свобода не объединила, а разъединила нации. Перестройка, говорят, разрушает дружбу народов, которой мы всегда законно гордились.

Я с этим не согласен. Официозное прославление нашей дружбы народов прикрывало затаенные жгучие вопросы. Нынешние конфликты тянутся издалека. Долгое отсутствие свободы для их обсуждения и решения не размывало, не рассеивало эти конфликты, как некоторым казалось и кажется, а только загоняло их вглубь, где они набухали мрачным отчаянием.

Считалось, что мы единый неделимый народ. Интернационализм зиждился, как и экономика, на уравниловке. Равенство истолковывалось не как равное право каждого народа свободно творить свою судьбу, а как равная беспрекословная обязанность каждого народа подчиняться единым, общим установлениям. Конечно, если такого рода равенство принимать за эталон, то действительно сегодня происходит не объединение, а разъединение. На самом же деле происходит возрождение национального достоинства народов, а национальное достоинство невозможно восстанавливать в общей куче, дружным единым порывом. Каждая нация должна для этого собраться, сомкнуться, очертить границы своих особенностей, должна обсудить свои сугубо национальные проблемы, подсчитать потери, залечить старые раны, дать полную волю своему языку, своей культуре. Да, по сравнению с тем, что было прежде, это похоже на стремление к сепаратизму, на отчуждение от общего дома. Да, прежнего общего дома уже не будет. Будет общий дом, но другой, и порядки в новом нашем общем доме будут заметно отличаться от прежних. Это будет общий дом, но в каждой его квартире будут свои законоположения, которые надо будет, входя, уважать. Это будет общий дом самостоятельных, а в чем-то и своенравных народов. Наверняка и в экономическом благополучии разные регионы нашего обновленного общего дома будут заметно отличаться. Но это будут справедливые отличия — в зависимости от результатов деятельных усилий.

Но почему же, если все так хорошо и разумно развивается, тревожно на душе, когда думаешь о перипетиях межнациональных отношений последнего времени? Потому, что мы уже однажды вывернули свободу наизнанку, мы уже однажды умудрились огромную, невиданную свободу, которую принесла нам революция, превратить в чудовищный режим насилия. Мы уже однажды под водительством Сталина переступили черту и зашли так далеко за нее, как не заходил, может быть, ни один народ в этом столетии.

Поэтому нас не покидает тревога: мы опасаемся, чтобы то же самое не произошло и в этот раз — с нашей новоявленной, с молоденькой нашей четырехлетней свободой. В тот раз бес толкнул нас за черту человечности, воспользовавшись неуемностью нашего классового мышления. В этот раз опасность подстерегает с другой стороны — черт нас может попутать на межнациональных разногласиях, если на этом поприще возобладает безоглядный экстремизм.

Приглядитесь и увидите — всюду, где имеют место межнациональные напряжения, где эти напряжения превышают, так сказать, норму, мы имеем дело с неумелым, неразумным, торопливым, неуравновешенным, а порой и просто небескорыстным обращением со свободой. Чтобы свобода могла служить решению наисложнейших национальных вопросов, ей нужно придать сначала форму, заключить ее в подлинно демократические рамки, упорядочить на принципах равноправия процедуры пользования свободой. Можно понять нетерпимость людей, можно понять, почему они спешат, но если при этом не будет проявлена настоящая забота о том, чтобы защита национальных интересов одного народа не вступала в противоречия с интересами других народов, толку не будет. Нельзя, обрадовавшись возмож-

ности расширить собственную свободу, забывать о том, что это нужно делать с полным уважением к не менее свободолюбивым устремлениям других. Вместе с другими, наряду с другими, а не за счет других.

Нельзя забывать, что межнациональные интересы в сегодняшних условиях — это не интересы начальствующих элит разных наций, это прежде всего интересы простых людей разных наций, а простые люди одной нации ничем не виноваты перед простыми людьми другой нации. Человек не должен быть наказан за то, что он родился евреем, а не русским или русским, а не эстонцем, он также не должен быть наказан за то, что его местом жительства оказалась не Москва, а Вильнюс, хотя он русский, не Ереван, а Баку, хотя он армянин. Судьбы простых людей, их привязанности, род их занятий, места рождения и проживания определялись историческими коллизиями, обстоятельствами, которые от них непосредственно не зависели и за которые они не ответственны.

Без тщательного учета этих важнейших моментов межнациональные проблемы не разрешаются, а лишь обостряются. Это наглядно обнаруживается, когда поочередно проходят массовые демонстрации коренных и некоренных жителей того или иного региона. К чему это может привести? Что может успокоить, примирить тех и других? Ведь жить все равно придется вместе, рядом. Не будет ли таким образом положено начало перманентному отчуждению, долголетнему тупиковому противостоянию? Как сделать, чтобы стремление к свободе самоопределения наций не обернулось дестабилизацией элементарного производственного и общественного порядка, что при определенном стечении обстоятельств, в какой-то критический момент может привести к установлению «насильственного интернационализма».

Я не вижу здесь другого выхода, кроме уже упомянутого: добиваться большей свободы для себя, для своего народа нужно таким образом, таким способом, чтобы при этом не ущемлять свободу людей других национальностей, а еще лучше, чтобы заодно расширять и их свободу. Это непросто, это потребует большей осмотрительности, мудрости, большего времени, это может потребовать некоторого замедления темпов решения межнациональных проблем. Ничего страшного — лучше «чуть помедленнее», но почеловечнее.

В конце концов, не всякая свобода благодатна. Не велико счастье жить в обществе, где самое большое достижение демократии — это свобода воинственной взаимной враждебности наций, свобода непрекращающихся межнациональных конфронтаций. Перспектива такой свободы малоутешительна, а в неустойчивый переходный период, который мы сейчас переживаем, просто опасна.

Недавно я провел самоисследование — решил разобраться: вот я, уже немолодой человек, пятьдесят шесть лет, считаю себя интернационалистом, какие же, интересно, чувства я испытываю на самом деле к разным народам и нациям.

В коротких заметках трудно дать подробный отчет о проведенной работе, отмечу лишь самое главное.

Во-первых, я установил, что испытываю далеко не одинаковые чувства к разным нациям. Во-вторых, и это самое главное, я достоверно установил, что мотивы, из-за которых к одним нациям я отношусь очень хорошо, а к другим сдержанно или даже подозрительно, совершенно не заслуживают того, чтобы с ними всерьез считаться. Мои чувства к разным нациям, как правило, зарождались под влиянием случайных, расхожих, в основном детских впечатлений. Так, когда мне было семь лет, меня укусила собака, которую считали больной, сумасшедшей, и мама, перепугавшись, повезла меня для проверки из небольшого молдавского села, где мы жили, в большой город Яссы. Знакомых в городе у нас не было, мама сняла на две ночи комнатку в доме, владельцем которого оказался угрюмый пожилой турок. Мы устроились, и я тут же побежал в чистенький двор поиграть, а играл я в ту пору только в войну, для чего мне пришлось опрокинуть большую, пустую,

выкрашенную в желтый цвет бочку, превратив ее в пуленепробиваемый штабной блиндаж. Из этого блиндажа, схватив сначала за руку, а потом за ухо, меня вытащил мрачный турок и, не выпуская мое ухо из жестких пальцев, привел к маме. Он велел нам немедленно убраться. С большим трудом мама уговорила оставить нас хотя бы на одну ночь.

Так вот: до последних лет я больше не встречал ни одного турка, однако той единственной неудачной встречи с представителем этой нации оказалось достаточно, чтобы на всю жизнь сохранить настороженность к туркам вообще. И только сравнительно недавно, когда в Турции поставили две мои пьесы и я подружился с переводчицей Бельги Паксой, с ее мужем, с двумя их прекрасными мальчиками, когда я рассказал им эту историю, которая приключилась со мной пятьдесят лет назад в Яссах, и мы от души вместе посмеялись, только после этого я почувствовал, что моя настороженность к туркам окончательно рассеялась, улетучилась. Теперь я отношусь к туркам так же доброжелательно, как, скажем, к финнам или ирландцам.

А почему я люблю испанцев? Ведь я никогда не был в Испании и никогда не был знаком ни с одним испанцем. Не знаю, почему. Может быть, потому, что давным-давно мне попалась книга о венгре Матэ Залка, и мне очень понравился Залка, а он воевал в Испании. Позже на это наложилось обожание Испании такими уважаемыми писателями, как Эренбург, Хемингуэй, Кольцов. Но никакого личного опыта общения с испанцами у меня не было и нет. И почему я люблю испанцев больше, чем, скажем, бельгийцев или датчан, одному богу известно. А вот почему я люблю Югославию, югославов, я знаю точно. Потому что после войны у нас в доме квартировал один замечательный человек огромного роста, с огромными ручищами, очень добрый и ласковый, и он мне много рассказывал о Югославии, где ему довелось партизанить. Он был влюблен в Югославию, а я в него, поэтому я буду до смерти любить Югославию и югославов. А сколько есть наций, народов, о которых я никогда даже не слышал и поэтому не испытываю к ним совершенно никаких чувств.

Я вывел для себя закон: нельзя придавать большое значение чувствам, которые ты испытываешь к тому или иному народу, особенно если это чувства недобрые. Потому что пути зарождения чувств этого рода более чем сомнительны и не дают никаких оснований для уверенных выводов. Поэтому: если ты испытываешь неприязненность к людям той или иной национальности, держи эти эмоции при себе, не выказывай, не обнаруживай эти недостоверные следы случайных впечатлений. В таких случаях лучше будь неоткровенным, неискренним, но побереги ранимое чувство национального достоинства другого человека.

Чувствам принято доверять, а они частенько обманывают. Ложные чувства рождают ложные уверенности. И вот уже перед тобой готовый русофоб или антисемит. Мне пришлось в течение жизни повстречать нескольких яростных антисемитов. Лицом к лицу. Самое страшное не то, что перед тобой стоит человек, который ненавидит тебя в сущности ни за что, страшно то, что сила его ненависти такова, что она невольно вызывает твою ответную ненависть. Звериное в одном человеке пробуждает звериное в другом. Очень трудно после таких встреч вернуться в человеческое состояние.

Я начал с общих рассуждений, а завершаю заметки сугубо личным свидетельством. Убежден — для того, чтобы межнациональные отношения складывались по законам человечности, требуются не только мудрые государственные акции, правительственные установления, но прежде всего добрая воля, активные, озабоченные действия непосредственных субъектов этих отношений. Ведь та черта, которую нельзя переступить, может быть обжигающе прочерчена только в душе человека. Но если ее там нет — беда.

Т. Хлоплянкина

Все разрешено?

...Утром прихожу на работу — на столе гора писем. Угадываю: опять про «Маленькую Веру». Самое обидное, что, прочитав десять-пятнадцать посланий, можно в остальные даже не заглядывать. Всюду повторяются одни и те же фразы: «Я вышла (вышел) из зала, как оплеванная (ый)», «Конечно, в жизни много негативного, но зачем тащить все это на экран?» Главное возмущение вызывает, разумеется, сцена полового акта. Ну что тут отвечать? Лично я совершенно убеждена — режиссер Пичул вовсе не собирался в данном случае эпатировать публику. Сцена необходима! Сквозь счастье физической близости двух молодых, здоровых, красивых людей в ней проступает гримаса унылого быта, а вместе с ней и обреченность этой любви, не умеющей себя выразить. Я пытаюсь что-то в этом духе отвечать читателям, хотя уже знаю — убедить их невозможно. Посмотрим правде в глаза — массовый зритель этой новой жестокой реальности, нашедшей свое отражение в картине М. Хмелик и В. Пичула, принимать не хочет. Официальное ханжество, исповедуемое в течение многих лет и кинематографом, и критикой, дало свои плоды. Что с этим делать? Ответ, кажется, ясен — воспитывать, а вернее — перевоспитывать зрителя новыми правдивыми фильмами, новыми статьями.

На пятнадцать писем, ругающих «Маленькую Веру», я все же ответила, и еду теперь на «Мосфильм» смотреть новую картину А. Сурина «Поджигатели». Убеждена — это лучший фильм режиссера, работающего в нашем кино уже не один десяток лет. Действие «Поджигателей» происходит в специализированном ПТУ, а проще говоря — в колонии для несовершеннолетних правонарушительниц. Какие страшные девочки! Молодому кинодраматургу А. Криницыной удалось избежать того, чего избежать в разговоре о подобном контингенте почти невозможно,— сентиментальной назидательности. Дескать, уделите этим маленьким Верам, Сашам, Машам немножко добра — и оттают, выпрямятся их души. Нет, скорее всего уже так просто не оттают и не выпрямятся. Это какой-то особый, замкнутый мир, где личность подавлена, где на добро могут ответить жестоким ударом и где даже простые девичьи разговоры ведутся сорванными от злобы голосами. И так точно воспроизведена режиссером, оператором, художником среда обитания их героинь! От экрана, кажется, прямо-таки несет карболкой и запахом старых кирпичных, плохо вымытых стен... Лозунги, на которые никто давно не обращает внимания... Три преподавательницы, каждое утро конвоирующие своих подопечных на работу,— как убого одеты эти несчастные женщины, как очевидно беспомощны они со своей мизерной зарплатой и еще более мизерными педагогическими способностями перед оравой юных правонарушительниц!

Фильм вызывает ощущение шока. И такая тоска ложится на душу! Долгое время мы не хотели ничего знать о подобных заведениях. А теперь — обязаны!

На следующий день — еще один просмотр. Опять колючая проволока, опять тюрьма — только на сей раз в ней заключены вполне взрослые мужчины. Называется фильм «Ожог». В от-

личие от «Поджигателей» он не кажется мне абсолютной удачей.

В фильме есть сцена, которую вынести почти невозможно: в подвале несколько преступников убивают женщину, которая нечаянно выдала их следователю. Сперва они жестоко бьют ее по голове, потом один пытается ее изнасиловать, а другой сует горящую зажигалку женщине между ног, потом труп заворачивают в целлофан и вывозят на городскую свалку... Но женщина, оказывается, не умерла. Она приходит в себя и долго-долго ворочается среди отбросов, пытаясь выбраться.

«Эта сцена, наверное, необходима!» — говорю я себе. И понятно, отчего современный экран так жесток. Слишком долго поток жизни был отгорожен от зрителя плотиной всевозможных запретов, просочиться через которые могли лишь мелкие щепки, осколки проблем. Теперь запреты рухнули, и, конечно, прежде всего на экран обрушились все эти завалы, скопившиеся возле плотины, весь этот мусор больных наших проблем, в котором непременно нужно разобраться. Если никто снова не станет перегораживать поток плотиной, течение его снова станет плавным — и не только мерзость, пену, бревна разрушенных построек понесет оно на экран, нет, в нем отразится, наверное, и высокое небо, и первая молодая зелень, и многое-многое, что дает нам силы жить.

Все так. Но, придя утром на работу, я уже другими глазами смотрю на почту по «Маленькой Вере», снова скопившуюся на моем столе. Эти зрители и зрительницы, воюющие со сценой полового акта, просто еще не знают, что их ждет в будущем.

Повторяю — мои рассуждения не относятся ни к фильму Пичула, ни к «Поджигателям», которые я ценю очень высоко. Но я немного знаю кухню нашего кинематографического производства, читала кое-какие новые сценарии, знаю также и то, что репертуарная политика студий иной раз строится по принципу: на что нынче спрос? Так, собственно, было всегда. К примеру, великолепное «Белое солнце пустыни» породило поток иронических историко-революционных вестернов, низведя в результате в сознании целого поколения трагическую тему гражданской войны до уровня веселой перестрелки. Всякий хорошо снявшийся молодой актер подтвердит, что наутро после премьеры ему уже несут сценарии с предложением аналогичных ролей.

Нынче спрос на «чернуху». Так поставим ее на поток! Долгое время мы пудрили зрителю мозги беззубыми кинокомедиями или бесчисленными телесериалами, рассказывающими об ужасах жизни в какой-нибудь вымышленной Нахабии. Мы вколачивали в его сознание миф о каком-то особом советском характере. Мы показывали ему лужайку из картона и говорили: это твоя жизнь. А теперь мы ведем его на свалку (примечательно, что именно так — «Свалка» — называется и пьеса Дударева, которую ставят сейчас многие театры) и оставляем там одного с его недоумениями и неизжитыми иллюзиями. Отдаем ли мы себе отчет, что с этой свалки он уже может к экрану никогда на вернуться?

Я бы никогда не написала об этом в родную «Литературную газету», потому что среди шести миллионов ее подписчиков наверняка могут найтись несколько тысяч, которые истолкуют мои сомнения как протест против сурового реализма лучших современных лент и как призыв к созданию новых киномифов. Но в специальном журнале, предназначенном главным образом для кинематографистов, я решаюсь высказать мысль, которая еще вчера, возможно, показалась бы мне самой крамольной: фильмы, подобные «Маленькой Вере» или «Поджигателям», не должны идти по экрану *потоком* (а поток уже затевается). Если зритель изо дня в день будет испытывать шок — он просто отупеет, а ему и без того очень нелегко живется. Бесконечное тиражирование «Джоконды» может погасить ее улыбку; бесконечное тиражирование «чернухи» приведет к еще более непредсказуемым результатам.

Не надо ничего запрещать — но художник обязан сам спросить себя: почему я хочу снять именно такой фильм?

Потому, что не могу молчать? Или потому, что сегодня вроде бы все позволено?

Недавно один молодой режиссер, настаивая на том, что в его фильме-*сказке,* предназначенном для *младшего* школьного возраста, непременно должна присутствовать обнаженная натура, объяснял это так: детям свойственна преувеличенная стыдливость, многие, например, стесняются попроситься во время урока в туалет, что приводит даже к урологическим заболеваниям,— так вот, его фильм призван освободить юного зрителя от этого комплекса. Я смотрела рабочий материал этого фильма — он производил удручающее впечатление. Не знаю, вылечит ли картина урологические заболевания — но кое-какие другие наверняка поможет приобрести.

Мы все еще в рабстве! Мы так привыкли ходить строем, что потеряли вкус к самостоятельному передвижению. Вчера наш кинематограф был застегнут на все пуговицы, любовь героев была бесполой. Сегодня... она в подавляющем большинстве лент тоже бесполая, чувственное начало передать на экране не так-то просто, для этого надобен талант,— но зато словно бы прозвучала команда: «Раздевайсь!» — и герои в каждой второй, третьей ленте послушно раздеваются донага, даже если это не вызвано никакой сюжетной необходимостью. Я не думаю, что подобные кадры нанесут ощутимый урон нашей нравственности. Но они способны нанести ощутимый урон нашему кинематографу. Недовольство зрителя будет расти, рано или поздно этим непременно воспользуются самые консервативные, темные силы нашего общества, и тогда будут затоптаны те первые, робкие ростки нового, социального кинематографа, от которого мы все так много ждем...

Ни в какие ворота

Леонид Лиходеев

По новому кругу

Недавно произошел один любопытный научный факт.

Хороший режиссер сделал хорошую документальную картину.

Эта картина построена на чистой правде. То есть как было в жизни, так стало на пленке. В этом месте ушлый читатель, конечно, отложит мое сочинение.

— Надоело это уже... Как в жизни, как в жизни... Что же, мы не знаем, как в жизни? Не сахар в жизни, не сахар и на пленке... Хотелось бы уже чего-нибудь сладенького... А вы все ликуете и ликуете по поводу отдельных недостатков, будто у нас никаких отдельных достоинств не наблюдается!

И не станет читать.

Потому что по долгу службы ушлый читатель совсем не обязан осваивать подсунутое произведение искусства.

А начальство — обязано.

Вот оно посмотрело картину и говорит:

— Что-то у вас лица, запечатленные на пленке, слишком остро разговаривают. Режут правду-матку, как курицу.

— Нелицеприятно,— говорит режиссер.

— И тем не менее,— говорит начальство.

— В духе времени,— говорит режиссер.

— Вы эти конъюнктурные фокусы оставьте,— говорит начальство,— что значит в духе времени? Довольно подстраиваться!

— Перестройка,— говорит режиссер.

— Нечего прикрываться перестройкой,— говорит начальство.— Перестройка уже пятый год идет, а вы все критикуете и критикуете! Жить-то когда? Пора уже и светлые стороны показывать! Нашли себе оправдание — перестройка! Однобоко понимаете! Вырубите сцену, где у вас все варежки пооткрывали!

Режиссер говорит:

— Не вырублю.

— Ах так,— говорит начальство,— тогда мы вас, вы нас, они их!

То есть начало было распекать за непослушание. Но, должно быть, спохватилось в духе времени и придавило грудь ладошками.

— Милый... Человечно тебя прошу... Политично-демократично... Ну должно же я соответствовать месту, на котором сижу? У меня же жена и дети... Не погуби, сердечный, выруби к трепанной фене эту сцену... У тебя ж там и без того всякой гадости навалом... Ну хоть звуковой ряд убери... Пускай они там у тебя губами шевелят, а — чтобы слов не было слышно...

Режиссер, конечно, сразу: что же это такое, до каких же это пор будут давить художника?! До каких же это пор чиновники будут втыкать палки в колеса и без того еле-еле идущего тарантаса?

Словом, решил он застрелиться, и дело с концом. Приложил пугач к соответствующему месту и задумался. А если действительно убрать звуковой ряд — что получится?

И — убрал.

И люди оказались, как рыбы на мели,— открывают варежки, закрывают,

шевелят губами, вертят глазами, а про что — не слыхать.

И тут в зале — хохот.

Неожиданный хохот.

— Над чем хохочете, публика?

— Как это — над чем? Что же, мы не понимаем, о чем они молчат?

Слух о данном молчании перекинулся через рубеж. И режиссеру дают заморскую премию.

Он руки к груди прижимает.

— Дамы и господа! Это начальству надо премию дать! Это оно выдумало заместо людей рыб показывать!

А дамы и господа подмигивают.

— Какой остроумный режиссер! Сам придумал, а сам на начальство сваливает! Во — скромность! Да какой бюрократ в силах сочинить такую общественно-политическую пилюлю?

А начальство вызывает режиссера:

— Ну? Что я тебе говорило? Видал, какой успех?

И теперь начальство на всех симпозиумах-коллоквиумах разворачивает грудь.

— Это я ему посоветовало! Как видите — начальство в период гласности решает все!

Вот такой получился факт.

Какие же выводы из этого факта мы должны сделать?

Когда я был молодым, малоопытным литератором и стремился по своему идеализму изображать в своих произведениях правдивые сценки, мне эти сценки заворачивали, намекая, что правду и дурак может изобразить. Мне намекали открытым текстом, что правда всегда какая-то однобокая. Мне втолковывали, что правды вполне достаточно в жизни, чтобы ее еще волочь на страницы печати. Мне разъясняли, что наш простой человек обеспечен этой правдой жизни по завязку. Куда ни глянь — кругом правда жизни. Век бы ее не видеть, эту чертову правду.

Но я был настырный и таскал свои сочинения почем зря.

И вот количество перешло в качество.

Начальство вздохнуло и сказало:

— Что-то ты примелькался, парень... То ли тебя ногтем придавить, то ли — в газете напечатать...

— В газете напечатать,— сказал я.

— Соображаешь,— похвалило начальство.— Ты давай смягчи правду. Чтоб она не волновала население... Смягчи...

— Как это?

— А так. Гляди — в сочинении твоем сказано: у нас сплошь и рядом воруют... Нехорошо, что сплошь и рядом... Это народ и без тебя знает... Ты ему, народу то есть, покажи светлую перспективу... Давай, скажем, так: у нас — иногда, в некоторых случаях — сплошь и рядом воруют... То, что сплошь и рядом,— знают все, а то, что иногда в некоторых случаях,— это для людей новость. Как бы успокаивает... Ну?

Я согласился (куда мне было деваться?) и стал сатириком. То есть начальство ткнуло меня носом в самую суть превращения правды в сатиру. А начальство похлопывало меня по плечу.

— Молодец!

И даже подмигивало кому следует.

— Мой кадр...

Итак, какой же вывод мы должны сделать из вышеупомянутых столкновений?

А такой вывод, что сатира как жанр появилась на земле только с появлением начальства. В доначальственный период истории сатиры не было. Люди ходили, как в тумане, упираясь руками в правду жизни, не имея от сего никакого удовольствия.

Но вот появилось начальство и стало подстригать правду жизни. Как в парикмахерской. И появилась сатира. А что мы имеем от сатиры, кроме смеха? Ничего. Одни слезы.

Главную задачу начальства изложил в свое время Н. А. Некрасов. Там у него один начальник говорит открытым текстом, обращаясь к сочинителю:

— Знаете, зрелищем смерти, печали детское сердце грешно возмущать. Вы бы ребенку теперь показали светлые стороны.

Конечно, данный тип был прав. Я сам мечтаю сочинить что-нибудь светлое и поучительное. Например, как, наконец,

один мужик двух генералов прокормил, не выменивая за границей хлеб на свои кругом бесполезные ископаемые. Или, например, элегию — как в Энском районе на пленарном заседании постановили не сдирать шкуру с овцы, а только стричь ее. Или, к примеру, как в Иксовской области приняли решение не резать курицу, несущую золотые яйца. Или о том, как в Игрековском крае призвали население превратить уху обратно в водоем с рыбками.

Для такого оптимизма имеются все основания.

Раньше, бывало, начальство зажимало критику, расправлялось за нее, сживало со свету.

А теперь — пожалуйста! Мели, сколько хочешь!

— Молодцы, ребята! Выводите на чистую воду, скликайте общественность, призывайте совесть, критикуйте инструкции, трубите в трубы, бухайте в барабаны! Большое вам начальственное спасибо! Раньше, в период дикости, я действовало командно-административным методом и резало курицу, несущую золотые яйца, как бы в тумане, не ведая, что творю. А теперь я ведаю, что творю, и режу ее на фоне пробудившейся гласности! Я даже и подсобить вам кое в чем могу — например, звуковой ряд вычеркну, чтоб еще смешнее было! Чтоб она, курица то есть, клюв раззевала, а про что раззевает, и без нее ясно! Для хороших людей не жалко!

Вот как обстоит дело с сатирой по новому кругу...

Разборы и размышления

Инна Соловьева

Прямой луч

Осмеян тип рецензии, держащейся на пересказе. Все же стоит вникнуть, как позволяет или не позволяет излагать себя фабула «Слуги».

«Слуга» — седьмой фильм, сделанный Вадимом Абдрашитовым и Александром Миндадзе в соавторстве. Кажется, никто из тех, кто начинал одновременно с ними (вторая половина семидесятых годов), и уж во всяком случае никто из тех, кто подобно им стал значителен в нашем кинематографе и от фильма к фильму возвышал в общем мнении свое имя, — никто не держался принципов внятной, сильной фабулы так, как они. Их интересовали моменты, когда драматизм жизни, оставаясь всепроницающим и растворенным, дает, однако, минуту-событие; их интересовал механизм сцепки событий и непредвидимая логика человеческого поведения; социальная чуткость и психологизм, которыми все меньше дорожили в иных кругах, оставались для них не только неотъемлемыми собственными их свойствами, но и основой ценностных установок. Обращаясь к сюжетам, связанным с судом или уголовным расследованием, они проставляли в титрах имена консультантов-юристов: они были брезгливы ко всему, что отдает дилетантизмом и неточностью; сгорели бы, найдись в их фильмах что-то приблизительное, не то что лажа. Вкус к верности — составная часть их таланта, как и серьезность, как и законченность, как и воля к ясности.

Они привыкли договаривать до конца там, где материал позволял просмотреть себя до конца.

Они едва ли не первыми принесли также свидетельство о том, что материал объективно теряет свою прозрачность, перестает просматриваться до дна. Или самое дно удаляется. В житейской оболочке какие-то прорехи. В прорехи просматриваются вовсе неведомо куда уходящие провалы.

Есть бытовое выражение: дальше — темный лес. То есть что дальше, не знаем, не ходили. И лучше не идти.

В начальных кадрах фильма «Охота на лис» — не лес, а неосвещенные поздние дорожки городского парка культуры; редковатую массу деревьев неглубоко прохватывают фары милицейской машины. Лес здесь — никакая не метафора. В его непрозрачности, неизвестно куда тянущейся и где кончающейся, в его сгущениях и прогалах есть собственная образная сила.

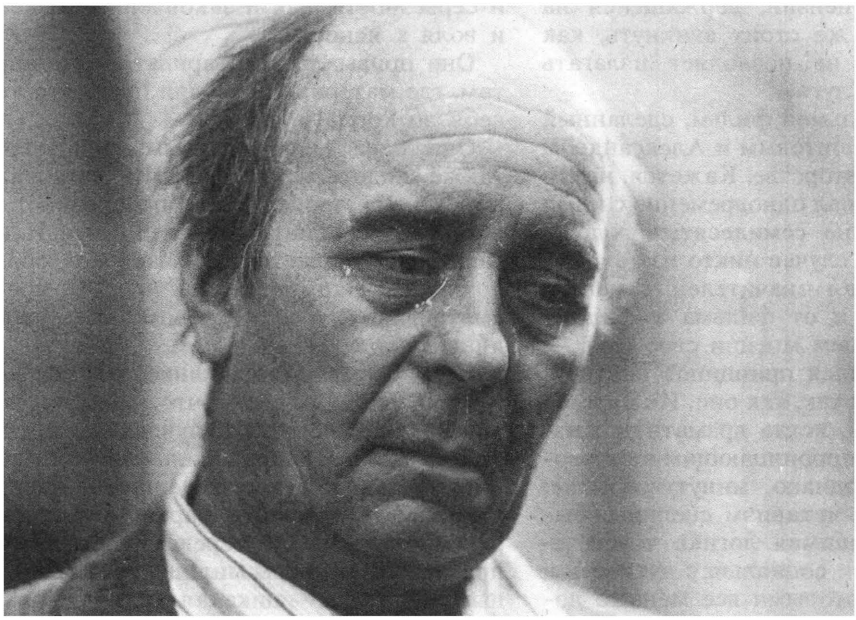
Лес, ненадолго просматриваемый прямым лучом, снова и снова будет возникать в картинах Абдрашитова и Миндадзе.

В той же «Охоте на лис» есть эпизод, когда в одной комнате ложатся поспать каждый на свою койку двое. И ты понимаешь, что один может начать убивать другого: не потому, что между ними что-то такое есть, а именно потому, что между ними — ничего. Если заходить в философствования, то именно потому один может кинуться убивать другого, что посягновение на жизнь есть все же

«Слуга»
Сценарий А. Миндадзе. Постановка В. Абдрашитова. Оператор Д. Евстигнеев. Художники А. Толкачев, О. Потанин. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Л. Тереховская. «Мосфильм», 1988.

контакт, а без контакта люди не могут. Но это философия. А убить могут так, за здорово живешь. В глазах парня, отсиживающего свой небольшой срок в колонии, полная непроницаемость. Искусству привычно предполагать, будто за этой черной пленкой непроницаемости — живой мир а, что, коли за непроницаемостью пустота? Это не менее вероятно. Дальше — темный лес.

пускала в глубь себя ни луча, на опушку того самого темного леса; сталось так, что смутные и важные сигналы, которые эта темная материя слала, поймали на свои датчики художники, чей дар был прежде всего даром стойкого разума. Они не отказались ее сигналы принять — название игры с засеканием сигнала и с поиском его источников было вынесено в заголовок «Охоты на лис».



«Слуга». Гудионов — О. Борисов

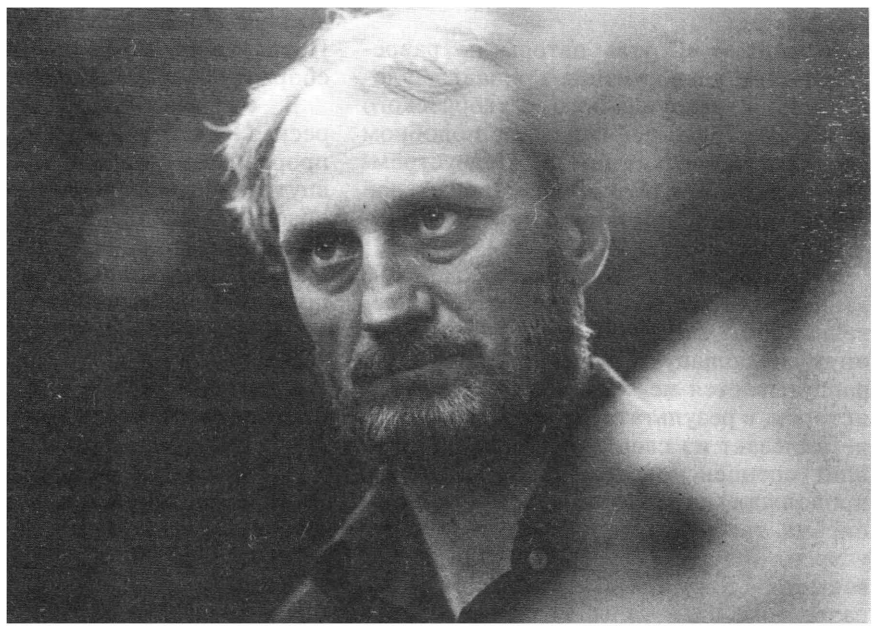
Есть термин: «саспенс». Буквально: подвешенность, нависание. А также — отсрочка. В кинематографе есть прославленные мастера «саспенса», мастера играть отсрочкой нависающей опасности. Есть целые художественные направления, которые прославились передачей общего духа угрожаемости: стили-Кассандры, чьим жутким выкликам и темному бормотанию дают веру лишь после того, как Троя сгорит и не станет самой Кассандры.

Мастера, о которых идет речь, менее всего пророки и сновидцы. Но сталось так, что именно они первыми вышли на ту темную материю, которая не про-

Кстати заметить, на пороге пятьдесят третьего года не кто иной, а Николай Акимов — холодный ум, ясноглазый вольтерьянец — поставил первый раз у нас спектакль о страшном, неестественном выгибе жизни, из основы которой выдран закон и подложено беззаконие. Мир, занятый недолжным, как-то деформируется, растягивается, вздувается,— спектакль Акимова по пьесе Сухово-Кобылина «Дело» являл и исследовал такой мир. Мужик здесь повествовал об Антихристе внятно: «Антихрист этот не то что народился, а уже давно живет, и видите, батюшко, уже в летах, солидный человек... Действительный стат-

ский... И видите, сударь, светопреставление уже близко».

Эта беседа ясного, светлого ума, который готов наблюдать хоть бы и светопреставление, не отрицая его и не изменяя своему высокомерному юмору, с открывшимся ему иррациональным миром по-своему традиционна и в высшей степени занимательна. В том, как играет в «Слуге» Олег Борисов Гудионова, челове-



«Слуга». Клюев — Ю. Беляев

ка в летах и в переводе с нашей табели о рангах действительного статского советника, есть тот же глубинный лед юмора; лед презрительности артиста к шутовскому излому естества, пойманному в персонаже.

К иррациональному, открывшемуся, в нашей обыденщине и в нашей общественной драме, Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе отнеслись с той мужественной серьезностью, с какой они вообще относятся к натуре своих картин. Так были сделаны «Парад планет», «Плюмбум, или Опасная игра», «Слуга».

Я не убеждена, что в этих картинах, как писали о них, авторы пользуются «метафорической иносказательностью». Сказать прямее, я убеждена, что оно совсем не так.

Что разумеют под словом притча? Притча — некая история, назначение которой в том, чтобы намекнуть на иную историю, по какой-либо причине не рассказываемую. Басня, поднятая выше рангом, имеющая в предмете бóльшее, но менее пластичная и несамодостаточная.

Назвав произведение притчею, критики сами тут же на их авторов бросаются: довольно говорить притчами! Довольно иносказаний!

Как будто дело лишь в том, чтобы набраться храбрости и врезать поименно.

Укоры бывают предопределены столько же неумением слушать художника, сколько и глухотой к предмету. Самоуверенный рассудок, налаживающийся что угодно вмиг расщелкнуть, в кáкой-то — важной — точке встречается с воспаленным экстазом, когда так же однозначно вопят: «Вот мы ужо все назовем!»

Если уж держаться слова «притча», то

не вспомнить ли и другое (первое) его значение. В славянских языках оно означает: «происшествие, особенный случай»; «несчастный случай»; «неприятный случай, срам»; «момент, настоящее время; свидетельство, свидетель».

Многие фильмы, которые были названы — в похвалу или в укор им или в объяснение их природы — притчами, на самом деле никак не иносказания, а свидетельства, явившие нам срам реальности, становящейся иррациональной.

Еще из словаря: «притка, притча — болезненный припадок, истерия от наваждения».

В фильме «Слуга» авторы не разрешают себе удовольствия припадка, удовольствия распущенного творческого нерва (мало кто сейчас себе в подобном удовольствии отказывает). Целеустремленность, с какой они вникают в свой ускользающий, дразнящий предмет, дает строй фильму.

Фабула «Слуги» сама по себе слишком занимательна, загадочна и сложно сплетена, чтобы счесть ее лишь намеком на иную и бóльшую историю. Ибо здесь распутывается не только давняя темная история, в результате которой до сих пор не вылезает из своих спецбольниц ставший спецпенсионером некто Брызгин, продолжая рассылать по инстанциям письма, требуя найти и покарать тех, кто устроил покушение на него; распутываются (точнее, обнаруживают свои разрывы и свои узлы, свою нераспутываемость) нити, соединяющие хозяина и слугу, бывшего шефа области и его персонального шофера, чья понятливая исполнительность была в свой срок примерно награждена, а теперь снова испытывается повторным посещением.

С этого повторного посещения и начинается фильм. Впрочем, прежде чем на своем сиденье в полупустом автобусе очнется пассажир в мятом пиджаке и с портфелем, над пустою, нежною, повитою туманом землею какое-то время парит и присматривается чей-то взгляд. Он-то и выберет пустынное ночное шоссе, подзовет ночной автобус.

У фильмов конца восьмидесятых годов — когда они лягут в сознании вместе и будут обозначены общим именем — обнаружится повторяемость этого особого ракурса; изображаемое просматривается с планирующей, стоящей над нами точки. В «Днях затмения» Сокурова эта точка готова стремительно спикировать, исказив запрокинутое к ней лицо, оказаться внезапно в полуметре над головой. Ракурс может быть связан с сюжетом картины, может быть и не связан. В «Параде планет» переглядывание вогнутой чаши телескопа и вогнутой чаши неба было в первых же кадрах; показалось, что в телескоп смотрят с другого конца, оттуда, куда он обращен. Потом герой получал свою повестку на сборы.

В «Слуге» — продолжим наш пересказ — в первых кадрах, прежде чем прорисуется предутреннее шоссе и внутренность спящего автобуса, будет обзор земли. Вы вправе потом гадать, имеет ли этот облетающий, планирующий обзор отношение к тому, что о себе пояснит в одном из разговоров Гудионов: он называет себя десантником. Но гадать вас вовсе не понуждают.

Потертый человек в ковбоечке под пиджаком проснулся. Автобус остановился. Человек вышел и пошел к лесу. Разумеется, не обязательно было нам видеть, как он сделал знак шоферу, как шофер затормозил и открыл дверцу. Что естественней такого опущения?

Потом — вслед за сценой в лесочке поутру, когда из-за ствола выглянул красивый спокойный волк и не сразу ощерился и заворчал в ответ вставшему против него на четвереньки и оскалившемуся человеку в ковбойке,— будет еще один момент. Отерев лицо после встречи, человек подымает глаза, примеривается к кроне; взгляд камеры подымается по стволу вместе с его взглядом и обнаруживает его же, с большого сука наверху из-под руки оглядывающего округу. Разве непременно снимать: вот нацелился лезть, лезет, вот добрался. Если вас слегка шатнуло, что кто-то снизу смотрит на себя же наверху — это уж ваши проблемы.

Через некоторое время человек в ковбоечке, в шляпе из искусственной пле-

теной соломы постоит за окном у играющего на рояле владельца особняка. Он будет стоять против света, лица его почти не различишь — более четким кажется его отражение в боковой створке широкого окна. Потом он не очень настойчиво, даже не очень внятно проголосует на тихой асфальтированной дороге, по которой отъехал человек, игравший на рояле. Машина проедет, потом задом вернется на то место, мимо которого проехала; «голосовавший» сядет сзади. Он никуда не будет спешить.

Машина въедет в туннель и выедет из туннеля, это будет машина с теми же пассажиром и водителем, но другая машина, другое время года, другие годы.

Опять же ничего такого, чему бы мог удивиться посетитель кинозала: «flash-back», сюжетный отыгрыш назад; рассказ о том, что предшествовало нынешним событиям и проливает свет на них; прием вполне еще работающий и удобный, но собственной ударной образной силой давно не обладающий. Если вам показалось, будто тут начались капризные игры, которые позволяет себе человек с портфеликом, севший в машину, будто он развлекается тем, что заставляет время дать задний ход, как только что заставил дать задний ход машину, не враз по его знаку затормозившую,— опять же это как вам угодно.

С другой стороны, можно гадать, по какой такой надобности Гудионов, прежний хозяин области и хозяин Клюева, в свое время отъехавший, чтобы подняться туда, где и дух захватывает,— по какой такой надобности прежний хозяин является пешим ханыгой и откуда он сейчас, и впрямь ли он ханыга-пенсионерчик или действительный статский советник инкогнито.

Обмен репликами в машине не очень нам поможет. Один спросит, не думал ли другой, будто он умер; тот ответит примерно в том смысле, что да, приходила такая печальная мысль; первый заулыбается и сообщит, что и вправду было умер, но вот не совсем. Нам слышен разговор, но говорят не для нас. Надо думать, что эти двое понимают друг друга. Научились понимать. Договорились.

Договорились, видимо, и о том, что у хозяина остается право оставаться непостижимым, во всяком случае — непредвидимым.

Гудионов, как его играет Олег Борисов, еще и шаловлив. Игрун и капризник. Баловник он у нас.

Борисов ловит это так же, как ловит растяжку, манеру вести себя спокойно. Оттого что при дверцах его машины в ожидании стоят местные чины, он ни на миг не ускорит запись, которую начал в блокноте.

В щегольском наборе странностей есть узнаваемость натуры и есть виртуозность рисунка; но и что-то сверх того.

Разумеется, трудно представить себе, что реальный секретарь обкома или какую там иную должность можно предположить, думая о Гудионове, станет так примешивать долю шутовства к своему официозному покою, так вызывать среди ночи футбольную команду отрабатывать пляс под свой фортепианный аккомпанемент, так прыгать на пару со своим водителем и наслаждаться с ним в небе бесконечно долгим, братским танцем-падением, чтобы затем смущать девушку на мойке в сельской столовой коленопреклоненным воспоминанием о том, как он когда-то любил ее. Но вряд ли тут и предлагалось играть секретаря обкома, хотя бы и с предельным заострением, с возведением бытового лица в фантастическую, парадоксальную степень.

В манере Олега Борисова меньше всего от актерского озорства, от собственной дерзящей раскованности. Олег Борисов лишь виртуозно и неотступно передает, как расковывается и озорничает некто, утрируя усвоенную им повадку и плоть номенклатурного человека.

Один такой мечтал успокоиться, усвоив повадки и плоть семипудовой купчихи, всему поверив, во что та верит, и жаловался на неосуществимость мечты Ивану Карамазову. Надо полагать, собеседник Ивана, удайся ему перевоплощение, тоже не удержался бы и куролесил, дурил, впрочем, оставляя возможность принимать его выходки за странности богатейки.

В фильме «Слуга» есть эпизод: Павел,

уже давно возящий Гудионова и заночевавший с ним в деревне, выходит глотнуть свежего воздуха. У крыльца сидит нестарая деревенская бабка. Ждет, чтобы спросить, и спрашивает, не любопытствуя, а сумрачно: кто он, хозяин твой? Павел несколько усиленно удивится вопросу: как кто, хозяин наш. Шеф мой, шефуля, шефчик... Бабка перекрестится и уйдет. Решительность ее произведет некоторое впечатление на оставшегося.

Не опознать, кто таков его наниматель, Павлу Клюеву было бы мудрено: седок с ним играюще искренен.

Глядя на Олега Борисова, думаешь, как в искусстве этого актера, которого пора назвать великим, преломились исходные настояния школы, из которой он вышел. Предполагалось, что труд актера так или иначе должен и давать всю полноту знаний о персонаже, и на это знание опираться: как сыграть, если не знаешь всего дня, прожитого персонажем до момента сценического появления, если не знаешь его быта, его биографии, его происхождения. Олег Борисов в роли Гудионова поистине верен тому же принципу всецелого знания — откуда вышел и куда уйдет персонаж, только это знание отсылает отнюдь не в коридоры ВПШ или Академии общественных наук. Он знает его родню, их общий зуд вочеловечивания, неотделимый от их пристрастия к личинам, к плоти-маске; знает их лживость — не как качество, но как сущность; знает их ерническую склонность к самораскрытию, словоохотливость; даже пристрастие к баньке, к парной у Гудионова едва ли не семейное; уже упомянутый нами собеседник Ивана Карамазова признавался: «в баню торговую полюбил ходить, можешь ты это представить, и люблю с купцами и попами париться»; знает их семейное пристрастие к эффектам, заставляющее, например, Мефистофеля выдавать себя чудесами в погребке Ауэрбаха; знает их способность проницать потаенное в человеке и вкладывать в ум и сердце свои внушения; знает их власть над временем, пространством и стихиями.

Артистическая работа Олега Борисова поражает острой точностью там, где точности вроде бы и неоткуда браться. И в этом она решающе важна для фильма «Слуга». Казалось бы, сам предмет картины предполагает все виды смутности, обманную игру, фантастичность света и теней, скосы и смещения. Между тем авторы ищут не зыбкости, а определенности — в фабуле, как и в пластике.

В сценарии почти не описаны ни пейзажи, ни интерьеры; в фильме пейзаж, архитектура, интерьер заставляют не только отметить дарование оператора Дениса Евстигнеева «как таковое», но и оценить его партнерство со сценаристом и режиссером «по мысли».

В сущности так, как должно снимать дом, жилье — с нежной естественностью света, с теплотой и свежестью воздуха,— снята только церковь, куда незадолго до развязки заходит Павел Клюев и у ворот которой через несколько минут он ужасно, умело, в кровь разделается с двумя помаленьку шантажировавшими его старыми знакомцами. В церкви будут произнесены слова, выделенность которых — формулированность — как резанула при чтении, так и с экрана режет. «Наверное, мы виноваты, что они такие и мы их возили». Впрочем, разделим вину: ведь не только авторы не отвыкли выносить общую мысль своей работы во фразу-формулу; мы, зрители, сами фразы-формулы выуживаем. Бог с ней, с этой фразой, ключевая она или не ключевая. Оглядимся минутку в невысоком домашнем пространстве — можно догадаться, что в городе все церкви в свой час были снесены, теперь служат просто в доме; кажется, недавно помыли крашеные полы; дышит ровный, легкий послеполуденный свет.

Собственная выразительность, собственный образный потенциал натуры решающе важны для создателей фильма — снимают ли они эту солнечную внутренность церкви или «стекляшку» бытового комбината, где Павел Клюев разговаривает с часовщиком и невольно следит за измельченными, остренькими движениями пальцев с отверточкой, выводят ли они нас из лесу на заросшую, затравеневшую железную колею и дают удивиться, откуда бы здесь взяться

составу, или разбивают ощущение странности, снимая пристанционную столовую: родной наш шницель рубленый, армейский и больничный вкус компота. Все наше — и эта земля, открывающаяся во время полета, в котором Гудионов кружит и кружит своего спутника (уж если нам пришел на память кабачок Ауэрбаха, отчего бы не вспомнить и полет на Брокен), и этот компот на голубом, неоттираемом жирноватом пластике в столовой, и утренний туман, в котором растворяются Гудионов с его суженой и примкнувший к ним Клюев после ночи, ставшей свадебной (что — при желании — аналогию с Брокеном могло бы поддержать). Все наше: томящая, неотступная узнаваемость есть и в абрисе города с колокольнями на пологих холмах, и в затрапезности дворов, и в том, как проезжает трамвай, для которого слишком узка улочка, и в металлических остовах космических ракет-игрушек на детской площадке, и в марсианской опустошенности земли поодаль от строя вибропрокатных двенадцатиэтажек, и в оптимизме травы, которая все же тут очухалась.

Но и то, что кажется подчас огромным макетом, миражом,— обладает не меньшей узнаваемостью; это тоже все наше. Таково чудище типового ампира, колонный портик в глубине, к которому через распахивающиеся тройные врата согласно рангам — кому слева, кому справа, кому по алой дорожке посредине за «самим» — пройдут участники массовки в каракулевых воротниках. Таковы колонные концертные залы с их бархатом и белизной, с их хрусталем люстр, почти незаметно подменяющие друг друга — тот ли это зал, где впервые концертировал отправленный из шоферов в дирижеры Клюев, тот ли это зал, в котором он дирижирует в последний раз и в который — деликатно, не мешая слушателям и хористам,— уже вошли трое и предъявили свои удостоверения капельдинершам. Таков роскошный, с каменным мостом через ров, с замкнутым внутренним двором, с царственными затеями загородный дом, спецдом для спецпенсионеров, где в потусторонней сосредоточенности продолжают прохаживаться и спорить недоспорившие участники дискуссии о профсоюзах и делегаты XVII съезда ВКП(б),— через каменный мост они побегут, отставая и вопя, за «москвичом», увозящим их вождя и оракула Брызгина. Таков высотный дом с бесконечным подъемом ведущих к нему широчайших ступеней, у которого в предпоследний раз встретит Клюев непроницаемого хозяина, — удивительно тут ощущение безвоздушности, выкачанности огромного пространства.

И точно так же не сух, а как бы безвлажен голос Гудионова, спускающегося по этим широчайшим ступеням к своей черной машине. Клюев скажет ему, что получил повестку. «В военкомат?» В безвлажном голосе нет издевки; кабинетные люди не менее, чем демоны, наделены этой способностью одностороннего общения и способностью устраняться после того, как их вмешательство так или иначе прельстило, направило на путь и привело к беде.

Один из важнейших мотивов фабулы «Слуги» — мотив, поясняющий, как и почему персонаж, по природе своей сполна принадлежащий миру рациональному и житейский в каждом своем желании (именно таким играет Клюева Юрий Беляев), входит в контакт со своим демоном.

Можно вглядываться, что́ от за́мка, от обиталища готических тайн есть в уединенном доме, где сначала слугой, а потом владельцем обретается Павел. Можно обратить внимание на окно-пентаграмму, на сырой кирпич потайного хода, на дрожь хрусталя и волнующий древесный полумрак — но это все оттенки и прикрасы, это можно видеть или не видеть, а жилая площадь великолепна, без Гудионова и не снилось бы получить; и этого-то не видеть нельзя.

Все же не одни лишь прямые выгоды, которые сулило ему благоволение седока, соблазнили Павла Клюева. Актер прав, когда оттеняет восприимчивость своего героя к соблазну тайны, к соблазну чудес, хотя бы и низкопробных, к соблазну стать сопричастным.

Лестно, когда тайна подмигивает тебе,

когда она обнимает за плечи, щедро объединяет тебя с собой общим местоимением «мы».

Не для того ли, чтобы вернуть чувство общности с тайной, с властью, с авторитетом, и совершает Павел Клюев похищение Брызгина? Как в ту первую ночь, когда Гудионов смущал, дразнил, обольщал собою слугу, снова слуга на дворе, а господин там внутри, и двери заперты, и нужно лезть по стене. Только там был шуточный второй этаж, а здесь дом нескончаем, головокружителен, под стать тому, у порога которого Клюев был отвергнут хозяином.

Этот дом в буквальном смысле принадлежит времени, когда построен; навсегда им заселен; время здесь засело и никуда отсюда не уходит. В огромных отличных квартирах, через которые, не оглядываясь, проходит Клюев, спеша в ту, которая ему нужна, царит неизъяснимый беспорядок. Будто час назад кого-то взяли. В ночной тиши на лестничной клетке сидит одинокая девочка в школьном переднике с воланом и в пионерском галстуке; сидит с тех пор.

На подушке рядом со спящим Гудионовым — голова женщины, старой, как смерть. Безразличные проснувшиеся глаза. Увидела то, что здесь всегда видят.

Потом во дворе этого молчаливого, с закодированными подъездами дома, у загнанного «Москвича» будет плач Гудионова по Брызгину. И наконец заключительная секвенция — концертный зал, куда входят люди со служебными книжечками. Ждут чего-то на бис. И музыка начинается на бис. Хор — тот, который был когда-то, на первом концерте Клюева,— опять повинуется ему, в зале опять улыбается Мария, и опять тот вечер, после которого провожали Гудионова, и до конца еще так далеко.

Что сделал в свое время Гудионов, переведя шофера, сидевшего за баранкой, на место дирижера? Обрек ли он Клюева быть человеком не на своем месте, а стало быть, человеком пожизненно зависимым? (Полнота владения *своим* делом есть одна из немногих гарантий свободы.) Из фильма выпали мотивы деловой грызни, которой отдано рабочее время Клюева в консерватории; выпала фраза об его поддельном дипломе; когда мы его видим за роялем, не вспомнишь слов сценария о том, что он мучается и мучает инструмент, не вспомнишь слов про его немузыкальные руки. С музыкой, которую подарил ему в спутницы Гудионов, Павел Клюев живет, кажется, счастливо. Не подумать ли, что Гудионов разглядел в Клюеве музыканта-Золушку, прикоснулся волшебной палочкой, велел зазвучать балу?

Сдваивание истории мафианца и истории Золушки, «крестного отца» и феикрестной, разрешение всего через музыку дает в картине свои блики, но вряд ли их игра тут органична. В основе своей это суровая, внеигровая картина.

Ее хочется назвать «внеигровой» еще и потому, что в нашем нынешнем раскладе карт она как-то никому не к масти и ей предстоит жить собственной, сепаратной жизнью.

Фильм без союзников на соседнем экране. Если к нему критики подрифмуют, допустим, «Жену керосинщика» или «Город Зеро»,— это будет натяжкой. Скорей уж «Слуга» сойдется с каким-то резко социологическим фильмом, которого пока на горизонте не видать; разговор же о близости к эстетике абсурда или к пародийной фантазии здесь не к месту.

В двух фильмах Абдрашитова и Миндадзе приносят повестки. В одном случае («Парад планет») на этот момент приходится завязка, в другом случае («Слуга») после того дело идет к развязке. Так вот, если принято говорить о том, что в произведениях искусства заключается «послание», то согласимся, что в работах этих кинематографистов «послание» есть, но в согласии с их суровой манерой лучше назвать его повесткой.

Алексей Ерохин

Отчего губа титькой

То, что я тут пишу, напечатать бы надо в «Веселых картинках». Или в «Мурзилке». Поскольку обращаюсь исключительно к детям, которые «Искусство кино» не читают. А кино любят. И сказки любят. А уж киносказки! И потому наверняка дружной гурьбой отправятся на фильм под названием «На помощь, братцы!». Вот я им и говорю:

Дорогие дети!

Считайте, что вам крупно повезло. До сей поры вас, бедняжек, строгие ханжи-взрослые держали во тьме собственных закоснелых предрассудков и рассказывали вам всякие сомнительные и неправдивые сказки насчет взаимоотношений полов, а также подлинного вида их непосредственных признаков. И у вас возникали ужасные затруднения с их идентификацией. И вы начинали шибко комплексовать, не зная толком, за какое место друг друга в случае чего обнимать. И вы, бедняжки, были болезненно чопорны и отстало целомудрены — а все потому, что не были знакомы с прогрессивно-вольными нравами некоторого царства—государства, из пределов коего и раздался призывный вопль: «На помощь, братцы!»

Отныне в многовековой стене подлого мракобесия пробита светлая брешь, в которой вовсю засверкают голые ягодицы и задрыгают аппетитные ножки. И все комплексы у вас теперь как рукой снимет. Как одежду у персонажей этой киносказки.

«Раздевайся!» — то и дело раздается с экрана.

«Раздевайся!» — приказывает царь-государь девице Фекле. С самыми воспитательными целями приказывает, не обращая внимания на скабрезное похихикивание и смачное причмокивание свиты. И приходится бедной девушке заголяться — а она-то всего минуту назад коекак наспех оделась, порезвившись с добрым молодцем.

«Раздевайся!» — командует этот же царь в другом эпизоде — уже добру молодцу. Мало ему, сатрапу, что парень аж битых полчаса просидел в сундуке, держа в обнимку государев ночной горшок — еще теплый...

А заморской принцессе и командовать не нужно — она обнажается самостийно и мужественно терпит, пока ее с энтузиазмом шваркают туда-сюда голой попкой по весьма-таки шершавым камням.

И чего, дурочка, упирается — ее ж за царя выдать хотят. Вот простые, сказочно русские женщины из некоторого государства знают что к чему: ночным штурмом захватывают цареву опочивальню.

Он, однако, всячески манкирует их обильными прелестями — уж не знаю, о чем его голубые мечты. Возможно, грезит о повсеместном введении во вверенном ему отечестве заморского способа деторождения: там рожают мужчины. Метод оплодотворения, правда, не очень завлекательный: шприцем в темечко. Неужели не нашлось способа поприятней?

Правда сказочной жизни бьет с экрана

«На помощь, братцы!»
Сценарий С. Бодрова. Постановка И. Василева. Оператор А. Яциневичюс. Художник М. Гаракандзе. Композитор Н. Каретников. Звукооператор В. Кипа. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1988.

ключом. Никаких вам, детки, расписных хором и зеленой муравы, никакой чародейской лакировки и волшебной рапортовщины: сарайные интерьеры, голая замусоренная земля. Под стать сей суровой прозе сказочной действительности (типичное Нечерноземье!) и сермяжной эротике — и выражения, звучащие в этом бурлеске антисанитарии: «жаба с ушами», «губа титькой»...

Причем учтите, дети, перед вами на редкость семейное кино: и вы узнаете много нового, да и папе будет интересно. Попок всяких он уж и так насмотрелся, а вот на то, как здесь истово колоколами швыряются, ему будет глянуть занятно: экая ведь, оказывается, богатая традиция, из седых веков идущая, а мы-то все на 20-е годы киваем.

Поразмыслит папа и над затейливой конструкцией воздушного шара отечественного производства, состряпанного из церковного купола и опять же колокола.

Определенный ассоциативный ряд вызовет у папы и заморская принцесса. Разжалованная в нашем некотором царстве из сексбомбы в прислугу, она — хоть и другого роду-племени — с большим напором поднимает тутошний народ на мятеж, по-комиссарски пылко восклицая: «Да здравствует светлое завтра!» Непонятно только, об чем шум: то ли завтра и наших мужиков рожать заставят, то ли поделят их всех поровну между женским населением, предварительно обобществив.

Да, ребятки, айда в кино. Ежели на помощь творческому методу этой картины сбегутся аналогичные братцы — тут такое начнется! Это прежде сказки тихомирно кончались свадьбой — теперь в целях просвещения будет досниматься вторая серия о брачной ночи.

И вообще, что за беззубые и пресные старые сюжеты! Пускай Серый Волк поумерит аппетит и в рассуждении всестороннего облагораживания детворы вступит в интимную связь сначала с бабушкой, а потом и с внучкой. Как, бишь, ее звали — Страстная Шапочка? И родится какой-нибудь Маугли. А история Белоснежки и семи(!) гномов открывает еще более заманчивые перспективы.

Так что, дорогие девочки и мальчики, сделайте губу титькой и раскомплексовывайтесь на здоровье. Рано вам еще с грустью и недоумением думать о том, что дядя-режиссер подает с экрана родной сказочный фольклор с привкусом передоновщины, выступая за искусство повышенной генитальности.

От редакции. Как читатели, наверное, заметили, в этом же номере опубликованы «Необязательные заметки» Татьяны Хлоплянкиной, касающиеся аналогичных идейно-художественных проблем. Стало быть, накипело, братцы. Кого бы на помощь-то позвать?

Александр Митта

«В аспектах постмодернизма...»

Беседу ведет Т. Кукаркина

Татьяна Кукаркина. В последнее время в статьях критиков то и дело появляются слова «постмодернизм»[1], «постмодернистская культура», «постмодернистский дискурс», «в аспектах постмодернизма»... То, что называется постмодернизмом, уже перестало быть новомодным веянием и приобрело, так сказать, академическое признание. Между тем в кинематографе и в кинокритике это явление, как ни странно, до сих пор серьезно не осознано и не описано. Хотя проблемы, связанные с постмодернизмом, к практике кинематографа имеют, быть может, самое прямое отношение. Что же такое «постмодернизм»? Как вы определяете это явление?

Александр Митта. Постмодернизм в широком смысле — это общая ситуация развития художественной культуры, ее очередной этап, который пришел на смену модернизму и явился его альтернативой. Чем отличается модернистское сознание, каковы его парадигмы?

Модернизм отчетливо делит художественную культуру надвое. С одной стороны, элитарная культура, с другой — массовая. С одной стороны, высокое творчество, с другой — общедоступная продукция, которая рассчитана на немедленный широкий спрос, поскольку она соответствует привычкам и ожиданиям потребителей. С одной стороны — художественный авангард, который открывает небывалые эстетические ценности, творит новые формы, создает нетленные шедевры, работающие «на вечность», а с другой стороны — воспроизведение и обработка уже готовых, уже проверенных эстетических клише, заимствованных из традиционного искусства или путем адаптации и «удешевления», перенятых из авангардистского арсенала: так сказать, превращение высоких ценностей в подножный корм или в удобоваримое пойло для миллионов. Чем занималась модернистская критика, каковы были ее установки? С одной стороны, забота о высоком престиже элитарного искусства и авангардного творчества, глубокомысленная интерпретация его открытий. С другой стороны, пренебрежение массовой эстетической продукцией, польза которой сводилась в лучшем случае к развлечению публики или к прикладному просветительству, недостойному того, чтобы серьезно исследовать его эффекты и механизмы.

Постмодернистская критика (я имею в виду американскую и европейскую критику в кино и пластических искусствах) резко противопоставила такому романтизированному представлению о творчестве, такому разделению на одиноких гениев и массовое, так сказать, стадо совершенно другой взгляд. Постмодернистская критика исходит из необходимости трезво и глубоко исследовать конкретные образцы и явления искусства, существующего в мире, и не просто существующего, но и воздействующего на людей, исследовать все это, чтобы уяс-

[1] Разговор о постмодернизме уже возникал на страницах «Искусства кино». См., например, статьи А. Тимофеевского (1988, № 6, 8).

нить закономерности и необходимые условия реального воздействия, которое это искусство способно оказывать на публику. Вот в чем, по-моему, заключается основная установка постмодернистской критики. И возникла эта установка не случайно, не по чьему-то произволу, а оттого, что пришло время задуматься: что же на самом деле происходит в художественной культуре?

Возьмем кинематограф. Ведь в недрах активно действующего фонда фильмов накопилось большое количество картин, сделанных бесспорно талантливыми людьми, причем некоторые из этих картин имели очень большой коммерческий успех, то есть их охотно и серьезно восприняли многие миллионы зрителей. Другие картины смотрело значительно меньшее количество людей, несмотря на то, что к этим произведениям возбуждался и поддерживался некоторый искусственный интерес — в рамках международных фестивалей или стараниями узких зрительских групп. Выяснилось, что на этой огороженной территории имеются свои правила, стереотипы, коды, согласно которым и выращиваются некие альтернативные ценности. Некоторые из них вошли в обиход массового искусства, другие так и остались не востребованными никем, кроме немногих избранных. Во всяком случае, стало ясно, что там, в этих маленьких элитарных «выгородках», отнюдь не зреет и не рождается нечто обладающее такой радикальной значимостью, как абстрактные идеи Кандинского или «Черный квадрат» Малевича,— просто идут свои маленькие игры.

Т. Кукаркина. Можете ли вы назвать имена режиссеров или фильмы, которые вы имеете в виду?

А. Митта. Могу, но не хотелось бы. Это могут быть люди весьма достойные — и в человеческом плане, и по своей преданности избранному делу. Но я говорю сейчас не о людях, а об их культурных принципах и творческих позициях, о той ситуации, в которую они себя поставили, которую они честно оплачивают самими собой. Ситуация чисто модернистская...

Так вот, постмодернистское сознание предложило свою систему переоценки ценностей. Оно предложило трезвое, внятное и беспристрастное переосмысление того состояния дел и той иерархии достижений, которые сложились во всем — именно во всем — существующем кинематографическом «хозяйстве». Для этого пришлось пересмотреть некоторые устоявшиеся и признанные взгляды. Например, пришлось ввести в обиход уважительное отношение к стереотипам.

Т. Кукаркина. Нельзя ли пояснить? Что вы подразумеваете под этим словом?

А. Митта. Да, действительно, слово «стереотип» в писаниях критиков часто оказывается равнозначным таким словам, как «штамп» или «клише», словом, опошленное общее место. Я говорю о стереотипе в другом смысле, который мне кажется более верным и очень важным. Существуют веками сложившиеся и сохраняющие свою действенность, свою ценность приемы и модели построения образа. Например, традиционные жанровые модели. Их значение надо определять не принадлежностью их к «высокому» или «низкому» искусству, а тем, насколько глубоко они укоренены в веках культуры, в архаических слоях сознания и восприятия, насколько велик их выразительный потенциал. Модернистская критика следовала очень простой схеме: искусство, открывающее нечто новое, отрешаясь от всяких стереотипов, уже по этой причине есть искусство высокое, новаторское и некоммерческое, а кинематограф, основывающийся на стереотипах (например, жанровых), уже по одному этому обречен быть не более чем коммерческим зрелищем. Но, по-моему, разговоры о «коммерческом» и «некоммерческом» бессмысленно вести, ссылаясь только на жанровые стереотипы. С моей точки зрения, то искусство, которое с уважением относится к высоким идеалам человечества и извечным нравственным истинам, естественно может (а то и должно) образно выражать человеческие драмы, опираясь на любые архаические модели построения, вводя любые стереотипы. И если оно в результате будет

иметь самый широкий массовый успех, я не признáю это искусство коммерческим. А если фильм, пусть даже как угодно освобожденный от традиционных стереотипов, сосредоточен целиком на воспроизведении вульгарностей человеческого быта или на обыгрывании злободневной социальной конъюнктуры, то такой фильм будет и останется коммерческим по своей сути, если даже он и не завоевал широкого кассового успеха.

Если судить по размеру тиражей, то Шекспира и Пушкина, Толстого и Чехова надо было бы считать самыми «коммерческими» авторами. Конечно, я понимаю, что в отношении к кинематографу вопрос стоит несколько иначе, он не так прост. Искусство, изначально рассчитанное на немедленное массовое распространение и сознательно ориентирующееся на контакт с самой широкой публикой,— в какой мере оно может и может ли вообще нести в эту огромную людскую массу откровения высоких истин? С другой же стороны: если открытие и новое осознание этих высоких истин есть дело большого художника, углубленного в духовный и творческий поиск, то обязательно ли такой художник обречен на положение одинокого гения и непонятого пророка? На то положение, которое было романтизировано модернистской кинокритикой?

Модернистская критика словно бы не обращала внимание на тот процесс, который давно наметился в практике кинематографа. Сценаристы и режиссеры уже в 60-е годы стали сознательно возвращаться к традиционным жанровым моделям — или, скажем, стереотипам. При этом традиционные жанровые структуры начали взаимодействовать, усложняться, делиться. Происходили разнообразные «прививки», «отпочковывания», «скрещивания». Заново родились трагикомедия и трагифарс. Мелодрама и приключенческий фильм включили в себя элементы других жанров. Благодаря таким «скрещиваниям» и переплетениям выросли выразительные смысловые возможности кинопроизведения, пусть они и не в каждом случае реализовывались в полную силу. В результате жанровый гибрид, который 15—20 лет назад был исключением, теперь стал нормой. И — что было совсем уж непредусмотренным — на поле жанрового кинематографа появилось и проявило себя множество талантливых людей, которые принесли сюда огромный запас изобретательности, таланта, страсти. Но процесс этот был вполне закономерен.

Скажем, в условиях американского кинематографа человек, не обладающий культурой контакта с большим количеством зрителей, просто выпадал из поля зрения продюсеров, он не имел никаких шансов получить постановку. Выходило так, что все люди, занимающиеся высоким искусством или желающие заниматься им, должны были освоить условия и правила контакта с широким зрителем, а это неизбежно связано с использованием стереотипов. Манипулировать психикой зрителя — не слишком большая проблема, это вопрос ремесленной грамотности, а не таланта. Но вопрос, как на этом уровне коммуникации создавать что-то серьезное, это уже вопрос не такой простой. Надо научиться «мыслить жанром», работать в жанре всерьез, потому что зритель мгновенно и бессознательно чувствует подделку и реагирует на нее очень просто: не принимает картину, не хочет ее смотреть. И вот мастера высокого кино стали мастерами жанров массового кинозрелища. Коппола, Лукас, Спилберг — все это были интеллигентные молодые люди, воспитанные на вполне элитарном уровне. Серьезным кинопроизведением, которое органично восприняло традиции и стереотипы жанрового кинематографа, но поднялось до уровня полноценного искусства, стал «Крестный отец» Копполы — фильм, где предпринято исследование сущностных качеств американского общества. Кинороман, в котором характеры и обстоятельства обрисованы с классической полнотой, ясностью и жестокостью. И что очень важно: как сейчас выясняется, не только по широте массового успеха, но и по глубине осмысления жизни такие картины, как «Крестный отец», оказываются более серьезными, чем элитарные картины того

же Копполы, которые он, кажется, хотел бы противопоставить массовому кинозрелищу и его стереотипам. Художник, конечно, должен был бы понимать, где его пик. Но правда и то, что талант действительно должен идти неведомыми путями, стихийно — и в этом смысле Коппола очень хорошо держится. Он всегда ищет что-то новое. А критика, которая в другой, прежней ситуации облаяла бы его «коммерческие» картины и превознесла бы его неудачи, реагировала и реагирует уже по-иному. Удачно воплощенные и убедительно осмысленные стереотипы, входя в обращение, были признаны всеобщим культурным достоянием.

Что такое творчество? Модернизм отвечал на этот вопрос по-своему, постмодернизм отвечает по-своему. Один теоретик изобразительного искусства — профессор университета в Нью-Йорке, русский по происхождению, Виктор Тупицин выразился с полной ясностью, очень жестко: «Творчество есть осознанный выбор стереотипов». Это значит, что художником задана себе некая концепция, авторская, личностная, которая требует определенного выбора стереотипов и соединения их соответственно исходному замыслу.

Т. Кукаркина. И опять вопрос, чтобы нам было ясно: что в данном случае понимать под стереотипами?

А. Митта. Тут надо, конечно, иметь в виду, что для кинематографиста стереотипы — это не только жанровые модели, но и определенные стилистические фигуры, и «крылатые» сюжетные мотивы и ходы, и проверенные способы ритмической организации действия, и приемы сочетания изобразительного и музыкального рядов, и многое другое, на чем испытывается культурная память автора фильма и подтверждается культурная память зрителя, пусть даже им не осознаваемая.

Если вы решаете сделать мелодраму и для этого выбираете что-то из стереотипов этого жанра в чисто сюжетном плане,— то три копейки цена вашему замыслу и вашей картине. Но если ваш выбор стереотипов подчинен какой-то более высокой цели и вы имеете дело с десятками или даже сотнями стереотипов общего и частного порядка, то это уже не игра в кубики. Есть замысел. Есть набор стереотипов, который обеспечивает ходу вашей мысли надежный контакт с аудиторией. И, кроме этого, вы обязаны скрепить это в целостную, единую, оптимально жизнеподобную форму.

В чем, на мой взгляд, состоит несерьезность картин типа «Асса»? Это игра в постмодернизм. Сочетание разнородных элементов, характерное для постмодернистской культуры, воспринято и понято на уровне субкультуры, выборочно, поверхностно, упрощенно — видимо, в расчете на необразованного зрителя, который и так съест... Тут и несерьезное отношение к фабуле, и несерьезное отношение к созданию характеров. Казалось, все это можно списать на постмодернизм, если понимать его как изготовление слоеных пирогов. Но это не так. Ничего подобного зритель не увидит в культурной американской картине, потому что там все спаяно, сплавлено. В любом случае — до постмодернизма, после постмодернизма, вместо постмодернизма — как бы вы ни работали, но под яичницей, которую вы жарите, должен гореть огонь. Вы можете накрошить туда что угодно: лук, колбасу, хлеб, куриное мясо, помидор, разбить яйца, но если нет огня, яичницы не будет. Этот фактор всегда остается: огонь замысла, огонь авторской художественной воли всегда должен гореть, чтобы соединять разнородные элементы в целое. А принимать идею постмодернизма как возможность модной комбинаторики, эклектического тасования стереотипов — это подход поверхностный.

Постмодернизм, если понимать его серьезно, вовсе не отменяет для кинопроизведения необходимости быть целостным организмом. И еще, что особенно важно: постмодернизм в значительно большей степени, чем ранее, связывает фильмы с культурным контекстом реальной жизни. Постмодернистская установка, закрепляя за художником право обращаться к самой широкой аудитории,

не отменяет задачи выражать что-то очень серьезное. В эту установку входит и ориентация на короткий срок существования фильма в сознании массовой аудитории. Романтическая идея — творить для будущего зрителя, минуя зрителя сегодняшнего,— теперь уже явно не работает, это уже просто легенда для неудачников. Будущая жизнь фильма — через 20, через 50 или даже через 100 лет — не исключена. Время сделает свой выбор, но он будет произведен уже независимо от нас, не так, как мы сами можем надеяться и рассчитывать. Недавно Альфред Шнитке в своем интервью телевидению сказал, что художник не имеет права рассчитывать на вечность. Он должен жить и чувствовать себя в конкретной ситуации. Имеет смысл только одно: выражать себя с наибольшей полнотой и стараться, чтобы переживаемое тобой время было выражено — именно выражено — с наибольшей полнотой в твоих работах. (При этом условии не исключено, что будущее выберет из твоих работ что-то интересное.) И надо относиться с безусловной серьезностью ко всем этапам и компонентам своего творческого процесса, не думая, что модная спекуляция может помочь осуществиться актуальной идее и реабилитировать фильм. Проверка фильма современным зрителем — обязательный и очень важный момент с точки зрения эстетики и этики постмодернизма.

Я уже говорил, что постмодернизм положил предел тем романтическим придыханиям, с какими было принято относиться к художникам, которые творят для немногих. Постмодернистская критика и у них выявляет наличие некоторых стереотипов, в данном случае личных, индивидуальных. Поэтому несправедливы упреки, которые иногда предъявляются таким художникам: а вот он повторяется, а вот он перепевает себя, сам себя цитирует... Цитирование и самоцитирование — дело естественное для художника. В отношении живописи это признано давным-давно. Кажется, Пикассо сказал: «Что в сущности может сделать художник? Он может ввести в общий обиход несколько своих личных знаков». У того же Пикассо, у Шагала, да чуть ли не у всех мастеров живописи мы легко находим определенные комбинации индивидуальных «знаков», постоянных мотивов, личных стереотипов, без которых невозможно представить себе мир каждого из этих художников, да и вообще культурный мир живописи как искусства.

Кинематограф долгое время был искусством простодушным, развивался, накапливая. Постепенно он уже накопил столько, что может позволить художнику работать в системе своих личностных «знаков», индивидуальных стереотипов. Художники такого склада были окружены романтическим ореолом гениальности. Но парадигма постмодернизма определила такому романтическому художнику более скромную роль — рудокопа, который ищет руду, находит и предлагает какие-то новые стереотипы. И не исключено, что тот или иной его стереотип может войти в общий обиход, найти широкое применение и признание. Постольку, поскольку он может послужить выражению общезначимого смысла и может быть использован кинематографом в контакте с массовой аудиторией. Однако надо сказать, что переосмысление романтической фигуры одинокого гения в рудокопа прошло для нас незамеченным. Есть люди чрезвычайно серьезные, мной уважаемые,— например, Александр Сокуров. Его беда в том, что критика — в силу неблагоприятных общественных обстоятельств — обратила на него внимание через десять лет после того, как это следовало бы сделать. Сегодня мы испытываем по отношению к нему почтение, он это заслужил,— но в общей ситуации постмодернизма он оказывается фигурой, как бы сказать... архаичной. И говорить о его влиянии на общее развитие искусства уже не приходится. Сетовать на то, что европейское сообщество кинематографистов недостаточно его оценивает,— тоже не приходится. Его кинематограф рассматривается сегодня как чисто индивидуальное явление, как система личностных иносказаний, как не-

большой набор личных стереотипов, из которых что-то может произрасти, а может и не произрасти.

Т. Кукаркина. Но у Сокурова ведь не только «личностные стереотипы», не только индивидуальные знаковые мотивы. Он широко применяет знаки, взятые из более широкого культурного контекста.

А. Митта. Да, в тех случаях, когда он работает на поле, где он чувствует себя более уверенно, скажем, на материале документального кинематографа. Там, где он пользуется более широкой палитрой, где он осваивает и свежо интерпретирует более или менее общепринятые приемы, там, мне кажется, он достигает более серьезного успеха. Говорю все это под знаком уважения к этому одинокому рудокопу, работающему в условиях неблагоприятной для него ситуации.

С другой стороны, недостаточно понимание и таких художников, которые мыслят и работают в явном приближении к постмодернистскому дискурсу. Скажем, Иван Дыховичный. Его картины мне не столь уж близки, но они чрезвычайно современны. Их не случайно называют подражательными по отношению к Тарковскому, хотя он очень далек от Тарковского и абсолютно не притворяется Тарковским. Все дело в том, что он работает в определенной системе отношений художника с культурными слоями. Имея свое лицо, свой почерк, свои достоинства и недостатки, он культурно, внимательно, без произвола выбирает и использует стереотипы определенного круга. Не выхватывая их отовсюду, где близко лежит. Здесь, кстати, принципиальная разница между работами Дыховичного и работами Соловьева. Соловьев, видимо, решил, что постмодернизм — это вседозволенность: хватай все, что есть на рынке, и тащи в свою картину! Работа Дыховичного в этом отношении гораздо более осмысленна, гораздо более органична, она, так сказать, привита на культурное дерево развития европейского киноискусства последних двадцати лет. Это — развитие той ветви, которая отпочковалась в организме европейской культуры, став творчеством Тарковского. Дыховичный работает в дискурсе Тарковского, в том поле, которое тот обозначил.

Но у нас пока, к сожалению, мало примеров, чтобы развернуть этот разговор и вести его на конкретном опыте.

Скажем, сам я сознательно работаю, опираясь на использование стереотипов, но для меня это — работа на невысоком этаже, просто я это люблю и хорошо понимаю. Мне всегда хотелось работать, осмысленно привлекая внимание зрителей к своим картинам. И мне казалось, что я буду более защищен, если смогу уверенно оперировать такими элементами, как сюжетное развитие, движение темы к кульминации, обнажение характера в драматических кульминациях, всякого рода «аттракционные» эпизоды. Буду более защищен и от недоразумений в зрительных залах, и от редакторской агрессии. Первый для меня опыт такой сознательной работы — фильм «Гори, гори, моя звезда». Ни о каком постмодернизме мы тогда еще слыхом не слыхали. Я работал со стереотипами, руководствуясь той моделью, тем принципом, который дал Эйзенштейн в теории «монтажа аттракционов». Принципом развития и усиления темы в опоре на воздействующие моменты. На моменты, которые безусловно и сильно воздействуют на публику. Мне показалось разумным ввести этот принцип в практику современного актерского кинематографа. И вот картина «Гори, гори, моя звезда» была сделана как цепь аттракционных эпизодов. Мне доставляло удовольствие разрабатывать каждый эпизод, в самоограничении исходя из предложенного Эйзенштейном метода. Я видел безграничное богатство возможностей, которое открывается этой великой идеей — в полной мере, по-моему, не осмысленной в нашей практике до сих пор. Для меня это стало уроком обращения со стереотипами. И главный вывод, который я для себя тогда сделал,— о том, что стереотипы должны органически вводиться внутрь изображения, внутрь актерского действия, в глубину структуры фильма.

Когда стереотип вылезает наружу, тогда это либо цитата, либо пародия, либо, скорее всего, убожество, штамп, клише. Но если ты вводишь «клеточку» стереотипа в организм картины, в самую ткань, которую ты создаешь,— то это лучший способ выражения твоей идеи в опоре на существующий культурный опыт. Скажем, помещение персонажа в драматическую, неизбежно провоцирующую ситуацию — это стереотип, отобранный и выверенный многовековой практикой драматургов, которые, тысячи раз вступая в контакт с публикой, убедились, что внимание зрителей наилучшим образом концентрируется тогда, когда и персонаж обязательно должен резко проявить свой характер, и актер может особенно ярко выразить свой талант. И эта стереотипная «клеточка» или «молекула» действия стала основой практически всей театральной, а потом и не только театральной драматургии. В кино мы также можем пользоваться и стереотипами прозы, и стереотипами поэзии. Осмысленное использование стереотипов, ассимилирование их в структуре создаваемого произведения — это, по-моему, естественное условие творчества. А простое употребление чужих приемов, чужих выразительных средств «открытым текстом» — это циничное ремесленное клиширование, которое ни у кого не может вызывать уважения. И постмодернистская критика отнюдь не оправдывает такого рода операции.

Несомненное достижение постмодернистской критики состоит в том, что она стала широко рассматривать произведение искусства в контексте современной жизни. Кинокритики появляются на экране телевизора — не только в рекламных или специальных кинопрограммах, а и в передачах о явлениях общественной жизни, о крупных социальных проблемах. Такие телепередачи иллюстрируются фрагментами из фильмов, а кинокритики говорят о столкновениях между жизнью и искусством. Скажем, такая картина, как «Грязный Гарри» — о жестоком полицейском, который только злом может бороться со злом,— ее можно грамотно понять только в контексте американской реальности, только в соответствующем дискурсе. Это реакция на беспомощность закона перед волной преступности. Если не знать и не понимать контекста действительности, если не иметь в виду расовых конфликтов, роста уголовщины, вспышек немотивированной жестокости, то нельзя верно оценить такой фильм. Вне контекста жизни это просто реакционная, даже профашистская картина. Между тем эта картина и ей подобные, агрессивно вторгаясь в социальную ситуацию, доводили до жестокости, до предела остроты вопрос: как поступать, как быть, что делать с этой бурей насилия, с этим разгулом неконтролируемого порока, с этим бессилием законности? Реакция на жизнь, вмешательство в реальность — это касается всего: и комедии, и мелодрамы.

Насколько я понимаю, в большом американском кино сейчас просто невозможна такая картина, которая не содержит в себе стереотипов детектива или стереотипов мелодрамы — то есть которая не является захватывающим зрелищем. Без этого невозможно затащить зрителей в кинотеатры. Серьезное произведение, созданное для киноэкрана, рискует остаться незамеченным в контексте аудиовизуального «бума», в условиях той инфляции завлекательных картинок, которая давит на каждого человека дома в телевизоре. А значит, создатели серьезных кинопроизведений каждый раз вынуждены решать вопрос: чем будем привлекать публику? Таково положение, в котором и мы тоже можем оказаться. Надо, по крайней мере, быть к нему готовыми. А у нас в критике и в теории до сих пор, по-моему, господствует такой дремучий модернизм или, скажем, такая дремучая элитарность... До сих пор мы топчемся вокруг да около разделения культуры на элитарную и массовую, не задумываясь о том, что уже лет двадцать назад это противопоставление стало провинциальным, перестало выражать суть процесса.

До сих пор мы не можем реально оценить то, что у нас происходит. Когда

картина «Москва слезам не верит» получила такую высокую оценку в Соединенных Штатах, мы недоумевали и гадали, не поняв действительных оснований такой оценки. Ведь картина Меньшова попала туда в тот самый момент, когда постмодернистская критика стала полномочной и заявила свое законное право серьезно оценивать произведения кинематографа. И вот американцы увидели фильм, с их точки зрения вполне отвечающий новым, самой действительностью подсказанным критериям.

В конце 70-х годов у нас появились две картины, ставшие ответом на критическую ситуацию с кинематографом. Одна — «Москва слезам не верит», другая — мой «Экипаж», в котором я совершенно сознательно пытался соединить два жанровых канона или стереотипа: мелодрамы и фильма катастроф. Один жанр — как бы принципиально непочтенный, другой для нас просто новый и диковинный. Я с самого начала понимал, что это соединение само по себе явится взрывчатой смесью. В итоге я, так сказать, поставил свой личный рекорд — 100 миллионов зрителей было собрано. Но если бы я более ясно и глубоко отдавал себе отчет и в общей ситуации, и в своем положении относительно происходившего процесса, я бы, наверное, вел себя более принципиально. Я бы не допустил, чтобы из картины исчезли некоторые серьезные компоненты замысла. В числе многих факторов, давивших на меня, сказалось и влияние нашей элитарной критики: я решил, что если уж и попал в массовое кино, то нечего мне особенно капризничать, выводить наружу какие-то свои заветные идеи, заботиться о тонких акцентах... Все равно, раз я уже в этом болоте, сам себя в него загнал,— ну и сиди, не чирикай, работай так, чтобы отвечать грубому интересу.

По замыслу, в картине должен был быть финал, который жестко переосмысливал все происшедшее. Финал, где люди платили трезвую цену — цену жизни — за все те чудеса, которые наворачивались в середине картины. Под давлением Госкино финал был отрублен. Я не находил резона к тому, чтобы особенно сопротивляться этому, поскольку и все критическое окружение утверждало, что трагический финал нарушает законы жанра.

Говорю это не в упрек кому-либо — суть в том, что критическая среда может явиться серьезной поддержкой для художника, и она же может дезориентировать его.

Т. Кукаркина. Но существуют еще и совсем другие стереотипы. Если говорить не о вершинах, а обратиться, скажем, к индийскому кино, которое очень массовое и очень кассовое...

А. Митта. Критик Марк Кушниров ездил по Средней Азии с какими-то картинами Госфильмофонда, и один киномеханик спросил его: почему твои картины никто не смотрит, а на индийские фильмы все идут по три раза? Марк спросил: в самом деле, почему? И получил ошеломивший его ответ: потому что в индийских фильмах все правда!

Для массового зрителя, для зрителя простодушного, который испытывает потребность в чистом переживании и в разрядке эмоциональной, индийские ленты, с их открытой эмоциональностью, являются питательными. Зрители волнуются, и они *верят*. Правда в кино — это то, что нас волнует. В это мы и верим. Кино вообще ведь очень условное искусство. Оно, как выясняется, довольно далеко от достоверности реальных фактов, от «формы самой жизни». Мы считали правдивыми картины 30-х годов. Теперь видим, как далеки они от действительной жизненной правды того времени. Мы как откровение воспринимаем достоверность картин неореализма. Сейчас посмотрите их: они остались образцами высокого искусства, но по части правды изображения жизни сегодняшние фильмы выглядят по-другому, более достоверно. Я бы сказал, что правда — это тот срез реальности, который мы сегодня видим в нашей жизни, и тот уровень искусства, который сегодня соответствует нашему восприятию. И правда — это то, на что мы откликаемся. Если человек плачет над судьбой ге-

роя — он верит ему. А обратный ход вовсе не обязателен: поверить — еще не означает заплакать. Для того чтобы зритель начал плакать, необходимо, чтобы действие на экране развивалось в соответствии с некоторыми апробированными стереотипами, скажем так. Практически это довольно несложно — заставить человека сопереживать и плакать. Это профессионал знает. Но я вовсе не удивлюсь, если наш просвещенный зритель — всякого насмотревшийся, охлажденный до цинизма,— вернется к этим образцам индийских мелодрам и будет смотреть их совсем по-другому. Не так, как сейчас, а так, как тридцать пять лет назад все смотрели «Бродягу». И я вполне допускаю, что через некоторое время, когда все ужасы сталинизма и все страшные открытия десталинизации уйдут в область истории, мы снова обратимся к нашим картинам 40-х годов и будем видеть в них — например, в знаменитых лентах того же Чиаурели — прежде всего мрачную, дикарскую мощь людей, которые верили в то, что они служат живому богу и обожествляют некое вечное величие. Очень может быть.

Т. Кукаркина. И будут всерьез воспринимать дикарское безвкусие тех же лент Чиаурели?

А. Митта. Кто знает! Я хочу сказать одно: время корректирует наше восприятие, время выбирает из прежних картин то, что ему нужно, то, что соответствует сегодняшним эмоциям и умонастроениям. Окончательные приговоры ничего не решают. Десятилетиями в графическом ремесле самым низким, самым малопочтенным, да и низкооплачиваемым делом были комиксы. А теперь создатели первых комиксов причислены в Америке к сонму корифеев, чуть ли не к лику святых. Газетные оригиналы ранних комиксов продаются за десятки и сотни тысяч долларов. Это вошло в национальную культуру. У нас «Окна РОСТА» довольно быстро были приравнены к произведениям искусства потому, что они освящены именем Маяковского прежде всего. Но есть довольно многое, что еще предстоит признать. Все, что сделано всерьез, с полной творческой отдачей, рано или поздно находит свое место в развитии общечеловеческой культуры, в ее действующем фонде, в духовной жизни народа. Иконы ведь вначале были предметами культа. На протяжении веков люди хотя и умели ценить мастерство «богомазов», не относились к иконам как к произведениям искусства. Только с конца прошлого, а особенно с начала нашего века иконы и церковная стенопись были введены в разряд произведений искусства. И мы теперь видим, что действительно национальный дух именно в этих произведениях выразился гораздо сильнее, чем в живописи даже великих реалистов послеакадемической поры. Есть один общий тезис — не могу припомнить, кто это сказал: задача искусства, задача каждого художника — расширять плацдарм поэзии, отвоевывать его у прозы.

А по поводу индийского кино — мне кажется ясным, что последнее слово еще не произнесено. «Индийское кино» — ведь это для нас часто символ или псевдоним всякого кино, которое без ухищрений, без цинизма, а с подлинным, естественным простодушием пытается решить проблему фабулы, проблему сюжета, проблему конфликта добра со злом, проблему взаимоотношений героев в экстремальных ситуациях. Почему нет? Почему мы должны отказывать такому кинематографу в эстетическом достоинстве, отлучать его от искусства?

И в этом смысле постмодернистская критика заставляет нас более осмотрительно, более трезво, более реалистично подходить к тому факту, что границы искусства никогда не были и никогда не будут неподвижными и непроницаемыми. Искусство — открытая система, внутри которой также и понятия о «высоком» и «низком» оказываются во многом относительными.

Для рассмотрения кинематографа постмодернизм предложил очень важный критерий, которого мы уже касались: кино призвано существовать «здесь и сейчас». Оно работает сегодня. Я не противник синематек, и пусть молодые люди приходят в «Иллюзион» смотреть

извлеченные из архива шедевры давних лет, но невозможно этот искусствоведческий, исторический интерес сравнить с реальной жизнью картины в момент ее создания и немедленного выхода к зрителям. Опоздание на 15—20 лет чаще всего просто губительно для фильма, даже если это шедевр. У меня была неделя отчаяния, когда вышел, наконец, на наши экраны фильм «$8^1/_2$» и я понял, что он уже никак не вписывается в контекст нашей сегодняшней жизни. В тот самый момент, когда для наших зрителей этот фильм был, наконец, открыт, выяснилось, что наши зрители его потеряли. Если бы эта картина, как и следовало, вышла у нас в прокат двадцать пять лет назад, она, наверное, не стала бы фаворитом публики, но все равно стала бы реальным фактом нашей культурной жизни, и не только для профессионального кино.

Т. Кукаркина. Нет ли здесь противоречия с тем, о чем вы говорили раньше,— что время все ставит на свои места?

А. Митта. Нет никакого противоречия. Фильм может быть признан шедевром и сразу, и через двадцать лет, и через пятьдесят лет, но необходимое, самое насущное условие его жизни состоит в том, что он должен быть воспринят, увиден, услышан зрителями кинотеатров *здесь и сейчас*. Именно тогда, когда он создан.

А это значит, что кинематографист обязан заботиться о максимальной действенности своей работы именно в момент, когда она будет сделана.

Есть режиссеры, которые, целиком полагаясь на свою неповторимую индивидуальность, натужно и мучительно выращивают свои персональные стереотипы, которыми они будут озадачивать публику. И есть люди, которые вступают в кинематограф с естественным чутьем на культурные стереотипы и с готовностью свободно ими пользоваться. Вот так вошел в кино Никита Михалков. Когда он сделал свою картину «Свой среди чужих, чужой среди своих», критики были ошеломлены той «беспардонностью», с которой Михалков, дескать, пользовался приемами разных режиссеров. Они не понимали, что он просто современно и грамотно работает, а вот сами они, критики, неграмотны. У него была своя система, свой взгляд. Михалков заговорил на языке, понятном мировому зрителю. И дальше он это развил, углубил. В лучших его картинах оперирование стереотипами введено в мощный поток творческого самовыражения. И ни об одной его картине нельзя сказать, что в ней стереотипы неорганичны, что они не спаяны, не сплавлены в единое целое его личностным темпераментом. Я не исключаю из этого ряда и фильм «Очи черные». Эта картина, хотя и сделанная за рубежом, повсюду была воспринята как радостный пример современного русского советского искусства. А то негодование, которое возникло в среде нашей кинокритики, я могу объяснить, во-первых, недостаточной грамотностью этой критики, а во-вторых, нежеланием судить о работе художника в соответствии с условиями той задачи, которую он себе поставил. И успешно решил. Мы же, предъявляя этому фильму свои претензии, чем-то похожие на упреки киргизских критиков, которые возмущались когда-то картиной Андрона Кончаловского «Первый учитель» на том основании, что киргиз никогда так не прольет молоко на землю, никогда так не переломит лепешку, никогда так не сядет, никогда так не встанет и т. д. А ведь ничего унизительного для киргизского народа в той картине не было, и ни один фильм о жизни киргизов не имел такого международного успеха, такого благодарного приема во всем мире, как «Первый учитель». Наши критики и сегодня бессознательно подходят к фильму Никиты Михалкова как обиженные представители некоего этнического меньшинства.

Наш кинематограф имеет отсталую критику, которая не только застряла на уровне модернистского сознания, но, похоже, не имеет сколько-нибудь серьезных стремлений расширить свой кругозор, проверить свои критерии, позаботиться о большей обоснованности своих суждений. Из тех рецензий и статей,

которые мне доводится читать, я выношу отчетливое ощущение, что главная беда нашей кинокритики — это самоуверенный и невежественный провинциализм. Когда тот или иной критик обновляет свой культурный багаж тридцатилетней давности некими жаргонными «поступлениями» — то от этого общая картина никак не меняется, а становится еще более жалкой. Мы хотим, чтобы наши фильмы вышли на мировую арену, но разве наша критика помогает этому?

Постмодернизм поставил перед критикой задачу — необходимость личной концепции критика в отношении не только к той или иной картине, к тому или иному режиссеру, но и к общему состоянию дел в киноискусстве. Но не просто о личной концепции ставится вопрос, а и о том, чтобы она была обоснована знанием и пониманием кинопроцесса и вообще культурного процесса. Мало быть неподкупным, надо быть грамотным и надо внести какой-то теоретический вклад в развитие современной культурной ситуации. Если кинокритика плохо отвечает этим критериям, она, сколько бы ни напрягала свой голос, не завоюет даже четверти того общественного авторитета, какой ей подобало бы иметь.

Полноценное развитие кинематографа тормозится, когда нет активных взаимоотношений между художниками и критиками. Практически наши художники — я говорю прежде всего о режиссерах — работают в одиночестве, чего нельзя сказать о наших западных коллегах, у которых всегда имеются критики, которые их обоснованно поддерживают, и критики, которые их убедительно топчут. Поэтому наши западные коллеги гораздо яснее представляют себе, частью чего они являются, какую линию в общем процессе они развивают. Сегодня человек не может продуктивно работать в искусстве, не будучи привит как бы на некое культурное дерево. В европейской культуре иначе быть не может: дерево культуры развивается, оно имеет ствол, имеет большие и малые ветви, которые удваиваются, разветвляются, и ты можешь точно сознавать, кто твой предшественник, что ты развиваешь, в какую сторону растешь. А у нас — особенно если судить по писаниям критиков — существует этакая убогая вилка: с одной стороны — узкий ствол элитарного модернизма, а с другой — толстый, узловатый, перекрученный, со всяческими наростами ствол некоего «массового кино вообще». По-моему, это искаженный, мнимый образ, не отвечающий реальному положению вещей и возможностям какого-то развития...

Т. Кукаркина. А как, по-вашему, должно будет выглядеть это дерево после перехода на «новую модель» и введения хозрасчета?

А. Митта. Ну, не знаю, что сказать о хозрасчете. Сами напросились... Может быть, это и нужно... Может быть, шум смерти не помеха. Хозрасчет — хозрасчетом, а я говорю все же о другом: нам совершенно необходимо приближение к сегодняшней жизни мирового искусства, мировой культуры.

Главное, что мы можем извлечь из опыта постмодернистской ситуации,— это не столько легализация или реабилитация стереотипов самих по себе, не столько введение их в творческий обиход. Главное — это широта социального и культурного мышления и сознание того, что, освобождая кинематограф от модернистских мистификаций и перекосов в «непознаваемое», мы можем вовлечь его в более активную и более плодотворную социальную жизнь. Это то, что нам нужно. Критика полезна не тем, что дает определение ценности явлений кинематографа в текущем «здесь и теперь», а тем, что разбирает фильм в широком контексте общественного сознания и духовной культуры, какие они есть в данный момент.

Освоение и разработка стереотипов в практике кинематографа — дело постепенное. Мы, может быть, еще и не имеем морального права требовать от сценаристов и режиссеров, чтобы они, так сказать, с ходу овладели стереотипами и ввели их в сознательный дискурс своего творческого мышления. Для этого надо еще намывать и культивировать почву. Не случайно попытки ввести в наше кино

жанр мюзикла кончились почти ничем. Ведь картины Боба Фосса, которыми все мы восхищаемся, возникли в опоре на очень разнообразный и многолетний опыт: на давнюю традицию бродвейского мюзикла, на изощренный опыт той голливудской студии, которая десятилетиями отлаживала коммерческие модели музыкальных фильмов, на конкретные достижения очень талантливых танцовщиков, певцов, балетмейстеров, собранных со всего мира. Чтобы на самом деле достигнуть уровня постмодернистской культуры, надо знать и уметь гораздо больше, чем мы знаем и умеем сейчас. Я, по крайней мере, отношусь к своей работе достаточно скромно: я ищу то, что мне интересно, не претендую на большее, понимаю, от чего я отказался и чего, наверное, себя лишил. В каком-то смысле я один из рудокопов. Меня это увлекает, и я плачу сознательную цену за ту работу, которую веду.

Т. Кукаркина. Вы то и дело вспоминаете американцев. Мне это кажется важным. Есть, видимо, какая-то закономерность в том, что на некоторых этапах истории нашего кино изучение именно американского опыта становилось особенно важным и полезным: возьмем начало 20-х годов, первую половину 30-х... и вот — нынешний этап.

А. Митта. Это верно. Но к американскому опыту каждый раз обращались под определенным углом зрения. Сегодня, я думаю, особенно полезно обратить внимание на высоту профессиональной культуры американского кино. В нем работают блистательные профессионалы — сверху донизу. Сценаристы — блистательные профессионалы, режиссеры — блистательные профессионалы, и те, кто везет тележку,— тоже блистательные профессионалы. В этом скопище профессионалов надо быть уж очень яркой личностью, чтобы занять ведущее положение и заставить других идти за собой. Именно в «силовом поле» профессионализма сохранялось и шлифовалось богатство стереотипов. В этой системе, пожалуй, лучше всего находит свое место очень сильный профессионал, как бы оснащенный некими признаками личности. Тем не менее происходят и чудеса: являются мощные, своеобычные выдающиеся творческие индивидуальности. Олтмен, Пенн, Эшби, Форман это доказали... У американцев можно и нужно учиться культуре обращения со стереотипами. Но — что очень важно! — тут довольно легко впасть в ошибку. Опасно прямо брать готовые американские стереотипы и вносить их в наши картины. Я имею в виду не общеупотребительные приемы ведения действия («саспенс» или, к примеру, слияние кульминации с развязкой), а стереотипы персонажей: например, фигуру «благородного гангстера». Это мы должны понимать... Когда это делается бездумно или, скажем помягче, простодушно,— получаются «Воры в законе».

Русская литература никогда не чуждалась стереотипов, потому что в ней всегда была сильна установка на читателя, установка «учительная». Как говорил Достоевский — указующий перст, кверху поднятый. Льву Толстому было важно, чтобы его читало максимальное количество людей. И вот мой любимый пример: роман «Воскресение». В основе структуры — стереотип бульварной мелодрамы: князь совратил девушку, она стала проституткой, и он хочет на ней жениться. И эта схема не мешает созданию величайшего шедевра, одного из лучших романов во всей мировой литературе. Стереотип жанровый или сюжетный, заложенный в основу структуры, очень плодотворен. Художественная конкретность не сводится к нему, а выводится из него в порядке разработки, детализации, расположения нужных тонов и оттенков. Краски всегда нужно искать и находить свои. А для общей конструкции, для «каркаса» сюжетного действия — что тем более важно в кинематографе — продуктивную основу дает испытанный в том или ином жанре стереотип. Поскольку любая фабула — это некое насилие над реальностью. Любая фабула — это вторжение художника в поток жизни, усечение этого потока. Родились, женились, умерли — вот сюжет нашей жизни, иногда корот-

кий, иногда очень долгий. А тут мы рассказываем жизненную историю, да еще историю разных людей, спрессованную в полтора-два часа. Необходимо концентрировать, необходимо сопрягать события. Уже поэтому невозможно обойтись без осознанной работы стереотипами. Как работал Достоевский — хорошо известно, об этом много написано. Как он пользовался, например, фабульной моделью, испытанной в полицейском романе... Этого примера достаточно, чтобы объяснить, что большие художники по необходимости работали на условии самоограничения, ставя при этом задачу, чтобы рассказанная история была воспринята, понята, прочувствована как можно большим количеством людей. Диккенс, Гюго, Золя... И чем крупнее художник, тем естественнее для него оперировать огромным объемом культурного опыта, избирая нужные формы из множества стереотипов — избирая совершенно свободно.

Тот опыт, к которому я пришел, работая над картиной «Гори, гори, моя звезда», возможно, остался бы для меня лишь эпизодом моей режиссерской биографии, если бы судьба не свела меня с человеком, в творчестве которого я увидел высочайшее проявление того, что мы сегодня называем постмодернистской культурой: с гениальным композитором Альфредом Шнитке.

Поразившись — прежде всего, сразу же — силой его таланта, я постепенно обнаружил в нем огромный потенциал того, что стало главным предметом изучения для постмодернистской теории и критики. Шнитке — это человек, который держит в голове, можно сказать, всю музыкальную культуру человечества. Он, если судить по обычным меркам, отягощен неимоверным грузом, накопленным за века. Но все дело в том, насколько свободен и естествен он в обращении с этим запасом знания и понимания. Музыка средневековая, музыка XVII века, музыка XIX века, симфонии Малера, музыкальные клише современной массовой культуры — все это составляет реальность, в которой он существует. Это для него как бы огромное сборище людей, с которыми он естественно общается. Как горожанин свободно ориентируется среди людской толчеи, как деревенский житель ориентируется среди деревьев и ручьев, как дикий человек ориентируется среди зверей, пропастей и всяких заколдованных мест,— так Шнитке находит свое место, свою дорогу, свой способ поведения в кругу всего богатства мировой культуры. И она для него сегодняшняя, она для него живая. Это не умершие, не окаменевшие достижения прошлых веков, это для него — живые, сегодняшние ценности: и музыка Ренессанса, и музыка барокко, и трагическая музыка Вагнера, и позднеромантическая музыка Малера. Он работает и создает свою музыку, не вычленяя себя, не отделяясь, не изолируясь от этого потока. Он не противопоставляет себя предшествующему опыту, как делали правоверные модернисты. Ведь они были озабочены тем, чтобы расчистить для себя поле, чтобы на этом абсолютно чистом поле сделать какой-то совершенно небывалый шаг. Конечно же, с авангардистской культурой дело обстояло не так однозначно просто, как иногда пытаются представить недалекие критики, для которых мастера авангарда — это сплошные отрицатели, отказывавшиеся от культурного наследства. Ведь мы хорошо знаем, что они были знатоками и обладателями огромного культурного опыта. Казимир Малевич был чрезвычайно культурным человеком, художником высокой академической выучки, человеком широко образованным, он владел очень большим, очень интенсивно наполненным культурным багажом. И Пабло Пикассо, который столько раз «начинал все сначала», отнюдь не был этаким первобытным художником, но уверенно располагался в том поле знаний и культуры, какое образовалось на протяжении веков. И Сергей Михайлович Эйзенштейн уже в своей молодости, когда он стал вождем киноавангарда, выделялся из ряда вон своими фантастическими познаниями в области культуры прошлого. Дело не в самом по себе владении культурным багажом, а в характере, в

направленности творческой энергии: для авангардистов это прежде всего энергия отталкивания от прошлого опыта. И совершенно другая энергия, совершенно другой импульс, направленный к приятию, к включению всей мировой культуры в свое творчество,— вот что характерно для мастеров постмодернизма. (Кстати, ведь у Эйзенштейна, как и у Пикассо, в этом отношении как бы два обличья: если ранний Эйзенштейн выступал, совершенно очевидно, как авангардист, то поздний Эйзенштейн оказывается вполне созвучен постмодернистской культуре.) Итак, новая точка зрения, новый подход, стремление естественно войти в это огромное содружество, в эту многовековую семью человеческой культуры, восстановить живые связи времен, осознать своих дальних предков как своих современников... Именно это отличает — на самом высоком уровне — Альфреда Шнитке. Он как бы обнаружил внутри себя, что взаимодействие и диалог с музыкальными культурами прошлого дает ему чрезвычайно мощный импульс к тому, чтобы выразить трагизм сегодняшнего дня, передать драматичность существования современного человека, его одиночество и его внутреннюю связь с богом, взаимоотношения между мимолетными мгновениями и бесконечным движением жизни вообще. Все это он выражает в постмодернистском дискурсе. Музыка Шнитке наполнена ассоциациями, вариациями, полуцитатами, коллажными вкраплениями разнородных и разновременных фактур, фрагментами и комбинаторикой самых неожиданных жанров высокой и «низкой» музыкальной культуры. И все это — то, что в творчестве среднеодаренного человека было бы эклектическим наворотом разных разностей,— в творчестве гениального музыканта сопряжено и организовано строжайшим образом, претворено в единое целое. Я думаю, что гениальность этого человека, которую уже сейчас можно распознать, со временем будет ясно понята и вполне признана. Он ставит и решает в своей музыке задачи необычайно важные для современного человека. Он написал симфонию, в которой исследуются четыре музыкальные основы, извлеченные из религиозных песнопений,— православных, католических, протестантских и иудаистских. Так он попытался создать единую концепцию музыкальную — концепцию отношений с Богом, в которой четыре религиозные системы, выраженные в звучаниях, находят как бы единый знаменатель или интеграл,— попросту говоря, получается, что все четыре религии имеют опору на некое интегрированное ощущение единого прабога. А если осмысливать это на общепонятном мирском языке, то речь идет о единении людей в человечестве. Это огромная, мощная, совершенно актуальная идея. Но чтобы выразить ее с такой силой, было необходимо свободное владение самыми различными пластами музыкальной культуры. Или, к примеру, вот его сочинение, в котором он берет музыку Моцарта и преображает ее в сегодняшнюю, современную тему, обнажая драматизм человеческой жизни в нашем веке... Или сочинение для хора, где мелодика XVI века то переходит в сегодняшнюю, то возвращается обратно к самой себе... Вообще говоря, присутствие такого великого таланта, присутствие такого человека, как Альфред Шнитке, задает нам чрезвычайно высокую точку отсчета в отношении к культуре вообще и к делу, которым мы занимаемся, и одновременно это его присутствие заставляет почувствовать убогость нашего среднего уровня, культурное нищенство нашего существования в кинематографе. У нас в кино нет ориентиров, которые связывали бы нас с высотами человеческой мысли, мы лишены людей, к словам которых могли бы относиться с пиететом, как к суду высшей инстанции. Я не раз говорил своим студентам — слушателям Высших режиссерских курсов — о том, что означало для советского кинематографа присутствие Эйзенштейна. А теперь мы уже давно живем так, как сказано в стихах Давида Самойлова: «Вот и все: смежили очи гении... Нету их — и все разрешено».

Все разрешено, все возможно: и ложное выдать за истинное, и мнимость

возвести в перл создания, и — между прочим — бестолковую, легковесную игру с жанровыми клише представить как откровение постмодернистской культуры.

Т. Кукаркина. Кстати, о постмодернизме... Хотели бы вы что-нибудь добавить к сказанному?

А. Митта. Постмодернизм создал свой имидж художника. Этот художник активно живет в реальной культурной среде. Он не задается целью во что бы то ни стало быть своеобразным, уникальным, ни на кого не похожим. То, что возникло в окружающей культуре, он сознательно и самостоятельно включает в арсенал своих возможностей, своих средств. Это важно уже хотя бы потому, что аудиовизуальная культура и современное коммерческое «искусство» отработало стереотипы, отличающиеся большой агрессивной силой воздействия на человеческую психику. Аттракционы ужасов, насилия, беспощадной мести, абсурдной жестокости. Физиологический прессинг, воздействующий на зрение и на слух человека. Все это уже привычный рабочий инструментарий коммерческого «искусства». Пренебрегать всем этим — нельзя, отвлекаться от этого — нельзя, это значило бы оказаться в пустоте и остаться неуслышанным. Надо все это внимательно изучать — не для того, чтобы подражать или заимствовать, не для того, чтобы самому становиться на путь гонки аттракционов, на путь агрессии как таковой, но ради того, чтобы уметь извлечь из окружающего опыта, в том числе и из опыта зрителей, все то, что может в необходимой мере помочь выразить и донести до людей те существенные идеи, те важные мысли, которые тебя волнуют, если ты художник. Надо овладеть — именно овладеть — теми накоплениями, которые уже произошли в «агрессивных жанрах» современной культурной индустрии. С тем чтобы свободно и осмысленно пользоваться этими возможностями: так, как человек пользуется определенными энергоносителями, направляя извлеченную энергию не на разрушение, не в распыл, но на достижение добрых целей, подобающих человеку.

От редакции. Режиссер А. Митта высказал целый ряд положений и оценок, которые, на наш взгляд, буквально взывают к дискуссии. Дискуссионна сама тема — в советской кинокритике широко не обсуждались до сих пор ни мировоззренческие, ни стилевые аспекты постмодернизма. Размышления А. Митты дают повод обменяться мнениями по кругу вопросов, связанных с теорией и практикой этого культурного феномена.

Редакция приглашает всех заинтересованных лиц принять участие в дискуссии.

Уважаемые читатели!
Анонсированные редакцией статью о фильме Дэвида Лина «Доктор Живаго» — экранизации романа Бориса Пастернака — и рассказ о судьбе второй серии «Большой жизни» читайте в ближайших номерах «ИК»

Полемические портреты

Елена Стишова

Неоконченная пьеса...

...А не стал ли Никита Михалков очередной жертвой нашего идолопоклонства?

Вопрос, конечно, риторический. Из тех, на которые если и ждешь ответа, то от себя прежде всего. Но я ввожу этот вопрос в текст не для пущей остроты. Просто он возник — по-моему, не случайно — в процессе обдумывания этих заметок. И стал вектором моих размышлений. Потому что о ком бы ни писал критик, он пишет и о себе.

Ведь причина отсутствия Никиты Михалкова в нашей теперешней кинематографической жизни — не в том, что он сделал кичевую картину «Очи черные» и тем самым рассердил критиков. И не в том даже, что в последние три года — в связи с работой — больше жил в Европе, чем дома. Это все следствия. А причина — его выступление на V съезде кинематографистов. Он назвал «ребячеством» неизбрание делегатом съезда Сергея Бондарчука. «Пагубное заблуждение считать, что новое время — это лучшее время для сведения старых счетов»,— эти слова оратора были встречены сочувственными аплодисментами. Аплодировала часть аудитории — видимо, те, кто имел основания полагать, что лучшие куски от пирога социальной справедливости на предстоящий отчетный период достанутся другим. Однако лидирующее большинство съезда не поддержало оратора, восприняло его речь как вызов.

Михалков не мог не понимать, что идет поперек движения уже одним только примером неизбранного Бондарчука на устах. То был осознанный выбор — он заявил свою позицию. Неформальный лидер, любимец эпохи и ее культурный знак, с трибуны Большого Кремлевского дворца Никита Михалков сошел добровольным аутсайдером.

Это ли не абсолютный показатель крайней политизации нашего времени? От общественной жизни оказался отринут не партийный функционер — художник. Он сыграл не в те ворота. Никому нет дела до его мотивировок; может, в них есть доля истины? Кто не с нами — тот против нас. Былые заслуги не в счет. Что с того, что на прошлом, IV съезде СК сам факт выбора Михалкова-младшего в правление союза многими расценивался как победа «левых сил». Политика не знает прошедшего времени.

Но если вы, уважаемый маэстро, вне политики и желаете быть «над схваткой» (посмотрим, как вам это удастся), то не лезьте на трибуну, по крайней мере. Это не место для художника. В конце концов, «не для житейского волненья, не для корысти, не для битв, мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв».

Можно привести другие известные цитаты из классика, которыми пробует утешаться художник, когда гаснут прожектора славы: «Поэт, не дорожи любовию народной...», «...ты царь, живи один...» и т. д. Но: «Поэт в России больше, чем поэт». И от этого никуда не деться.

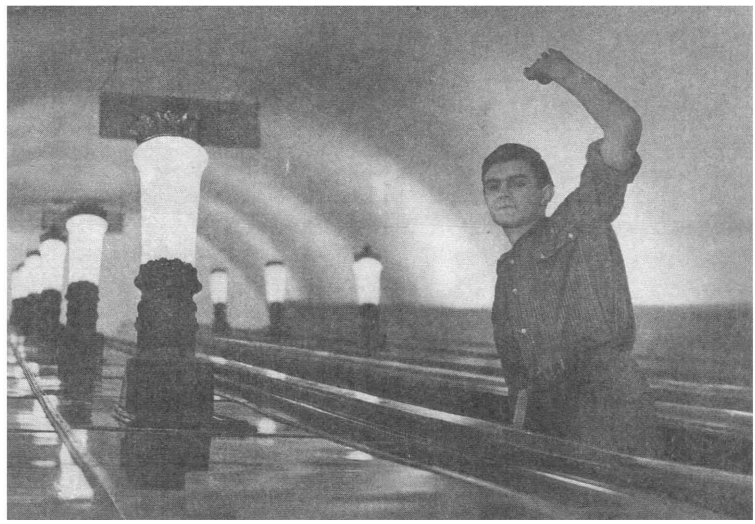
●

Разделил ли Никита Михалков этот жребий русского художника? Думаю, что разделил. Хотя и не претендовал на него. Поначалу, по крайней мере. Это мы назначили его в духовные лидеры,

и ему пришлось соответствовать в меру сил. Мы навалились на него с демьяновой ухой критических восторгов — трезвое слово, размышление о его творчестве очень скоро сделалось невозможно. При нашей стадности всякое отклонение от большинства — неполноценность, даже неприличие. Эй, кто там шагает правой? Левой, левой, левой!

Помнит ли кто-нибудь страницы, посвященные Н. Михалкову Анатолием Эфросом в книге «Профессия: режиссер»? Не анализ творчества, не оценка его, а попытка разобраться в собственных ощущениях от «Неоконченной пьесы...». Эфроса смущал ее «холод тайный» при огнекипящем темпераменте автора. И меня смущал, не скрою. И я об этом писала, как могла. Я и сегодня не чувствую у Михалкова глубокой, выношенной концепции жизни. Он не концептуалист по характеру своего дарования. У него другие достоинства — интуиция, артистизм, стиль, наконец. Прелесть стиля, пластическая культура, каллиграфизм — да, это доставляет эстетическую радость, но сильных духовных переживаний не дает. Однако, как говорится, это факт моей биографии. Косвенное обстоятельство, не умаляющее той роли, которую сыграл Никита Михалков в нашей *этической* эволюции. Роль эта, на мой взгляд, до сих пор не очерчена. Не берусь сделать это в настоящих заметках, ибо задача требует большего размаха. Попробую хотя бы конспективно обозначить возможные подходы к такому анализу.

Появление Никиты Михалкова на нашем кинематографическом горизонте напрочь отменило принятую в критике парадигму анализа. Тема, проблема, партийность, народность, классовость... — при таком взгляде дебютный фильм под названием «Свой среди чужих, чужой среди своих» мог показаться опасным перевертышем. И кое-кому действительно казался. В кулуарах зашелестело зловещее слово «амбивалентность».



«Я шагаю по Москве»

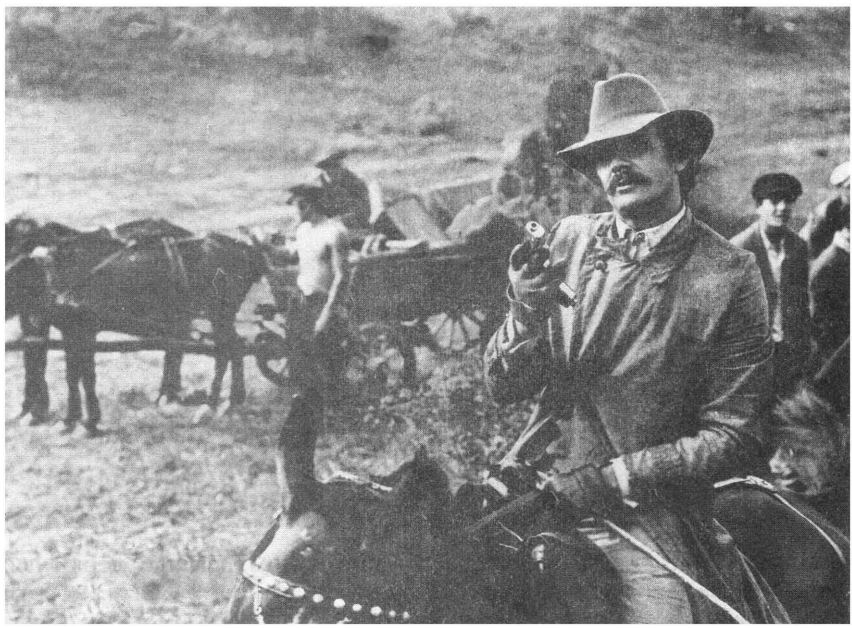
«Комиссары в пыльных шлемах» — символ веры не одного поколения. А дебютант азартно играл «в солдатиков», тасовал «красных» и «белых», нимало не щадя чьи-то святые чувства. Его жанровый выбор тоже можно было толковать как святотатство. Государство и общество стояло на страже своих идолов.

В обратной проекции видно отчетливо: это было начало «конца идеологии», непреднамеренная манифестация контркультуры, не только противопоставляющей себя всяческому официозу, вся-

ческим освященным традицией омертвелым нормативам, но с подсознательной точностью избирающей для пересмешничества самые рутинные в культуре темы и образы. Сегодня никого не удивишь амикошонским отношением к героям былых сражений — по тем временам это еще было большой вольностью. Молодого режиссера занимали задачи эстетические, пластические, критика же спотыкалась на его этике и плохо различала

ные убеждения или хотя бы верил в то, что их имеют другие.

Вслед за поражением шестидесятников наступила короткая, но бурная эпоха смены ценностей. В чем было существо процесса — очень противоречивого и разнонаправленного? А в том, на мой взгляд, что наперекор официозной культурной политике общество освобождалось от избытка идеологии, от идеологического консерватизма и культовой



«Свой среди чужих, чужой среди своих»

все остальное. Ирония и озорство, да еще в такой густой концентрации, были для нас чем-то вроде экзотической заморской пищи. Попробовать можно, даже занятно, но как жили без нее, так и дальше будем жить.

Что до меня, то драма революции и гражданской войны сегодня и всегда будет внятна мне куда больше, чем жанровые упражнения на этом материале нашей истории, как бы ни были они талантливы. Но идейные убеждения и охранительский инстинкт — принципиально разные вещи. В пору михалковского дебюта — это был 1974 год — первое от второго уже мало кто отличал. Все меньше оставалось тех, кто имел идей-

мифологии. Но не под знаком отказа от классовой этики в пользу общечеловеческих абсолютов, как сегодня, а под знаком крайнего цинизма и нравственной вседозволенности. Случайно ли, что именно в начале 70-х городской фольклор породил серию анекдотов о Чапаеве — сколь скабрезных, столь и остроумных? И не только о Чапаеве. Мы стыдливо не помним об этом, а зря. Таким вот способом мы коллективно, соборно, смеясь, избавлялись от догматизма, от идолопоклонства, от культов и культиков.

Да, дебютант Н. Михалков расколдовал наше кино и снял с него епитимью служения классовой морали под маской

верности революционным идеалам. Симптоматичен был прежде всего шокирующий многих его жанровый выбор. Это был разрыв с шаблонами мышления, с официозом, выхолостившим живые когда-то художественные формы. Увы, по следу пошли эпигоны, лихие ребята, деловито поставившие на поток вестерн на материале революции и гражданской войны. Хотя и эти цветы зла не с неба свалились — то был ответ на многолетний режим идеологического насилия в искусстве.

«Раба любви»

Антиофициозное кино Никиты Михалкова, как бы даже и понятия не имеющее, слыхом не слыхавшее про соцреализм и нормативную эстетику, соединяло несоединимое. Было дразняще обаятельным и агрессивным, ироничным и сладковатым, отчаянно смелым и... конформистским. Я имею в виду не расхожий современный смысл этого понятия — сознательное приспособленчество, а другой смысл, связанный с психическим складом личности художника.

Бывают личности конфликтные — полярны им по типу «гении общения». Михалков принадлежит, мне кажется, к последним, что немало послужило его фильмам, повышая «балл» их проходимости в редакторских инстанциях. Когда в «Родне» его лукавость и ироничность обрели гротесковые формы социальной сатиры, обаяния заметно поубавилось. Картину мучили поправками в течение года. «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976), насколько мне известно, тоже проходила не без проблем, но обошлось без поправок.

Итак, молодой режиссер, шутя-играя, без всякой жалости, однако и без злобы разделался с либеральной интеллигенцией, высмеял ее «хождения в народ», ее потуги на духовность, на последнюю истину... При такой-то душевной дряблости, усталости, апатии — смешные люди! жалкие люди!

Усталость — ключевое слово второй половины 70-х. Время устало и словно бы замерло на месте. Депрессия крепчала, серым цветом окрашивала будни — сирость, убожество нашей жизни пронзительно показаны в фильме Бориса Фрумина «Ошибки молодости» — недаром он лег на полку в 78-м и лишь сегодня, восстановленный приехавшим

из Нью-Йорка автором, выходит на экраны.

Никита Михалков в те годы — фигура уникальная хотя бы потому, что в его искусстве в помине нет усталости — это замечательно мускулистый, упругий организм, зараженный огромной витальной энергией. Михалков — словно заговоренный. Не подвержен радиации застоя, не знает, что такое упадок сил, бегает десятикилометровку по утрам, всегда в форме, и ему не больно за бесцельно прожитые годы.

Какой русский художник без боления и страдания! Сказано: мы не врачи, мы боль. И 70-е годы XX века показывают: национальный тип художника-страдателя жив и, как в пушкинские времена, задыхается в разреженном воздухе эпохи. Шукшин, Шпаликов, Высоцкий, Тарковский... А сколько гонимых!

В искусстве Михалкова нет боли. И нет исповеди. Если Михалков-актер и захочет изобразить страдание, то его непременно высмеет, «приколет» Михалков-режиссер. Подпольщик в фатоватом облике хозяина ресторана («Раба любви») оплакивает погибшего товарища по партии, обернувшись к зрителю спиной выдающейся мужской притягательности. Доктор Трилецкий («Неоконченная пьеса...»), пустив слезу, становится непереносимо жалким в своем исповедальном пафосе.

Михалков как художник живет не в социальной реальности, а в культурной. Он не чувствителен к реалиям своего времени, как к материалу для искусства. Для него реальность даже не первоэлемент, а сырье, руда, требующая обработки и обогащения. Зато он чувствует то, что не дано бытописателям: конец эпохи. Через него брезжит иное время, иное мироощущение, очертания иной культуры, свободной от мертвечины стереотипов.

«Раба любви»

Творчество Михалкова — это рефлексия культуры, ищущей новые пути способом самоотрицания, самоиронии, самопародирования. И кинематографисты теперь знают, как называется этот процесс в культуре: постмодернизм. У постмодернистов ирония — способ отношения к жизни, к ценностям прошлого, в частности. В этике постмодернизма боль не является ценностной

категорией. Вот ключевой момент! Ибо тут обнаруживается: постмодернизм не совпадает с доминантным типом русской духовности с ее жаждой истины и поиском ее.

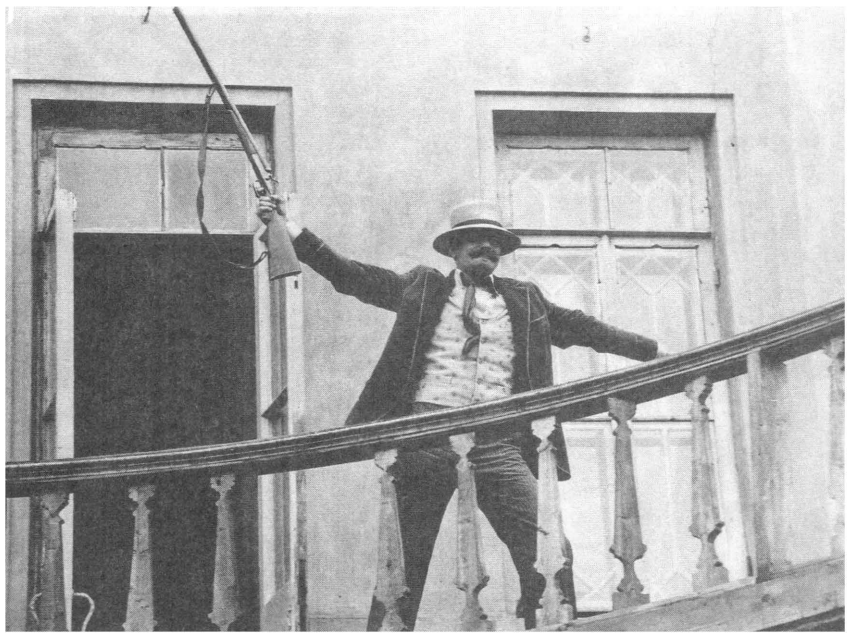
И сколько бы ни длился финальный план с мальчиком, бегущим по ярко-зеленому простору, сколько бы ни плюсовался малиновый звон его дисканта: «Маменька приехала!..»,— не могу я извлечь из этих дивных кадров духовный смысл. Уж очень красиво. Уж очень сделано.

Важно заметить, что Н. Михалков не выбирал постмодернизм как подходящий ему способ высказывания. Все было наоборот: стиль выбрал его, чтобы через него узаконить новое художественное сознание. Отсюда уникальная органичность стиля, у раннего Михалкова.

Эпизод с мальчиком — из экранизации «Обломова» (1979). Однако уже после «Неоконченной пьесы...» Н. Михалков был коронован как *духовный* лидер отечественного кинематографа.

Шел 1977 год.

Припомним кинематографический пейзаж того времени. Еще не пустырь, но почва уже заметно изъедена эрозией, знаки культурного одичания уже обозначились. Богатеет «полка». Расцветает «секретарское» кино. Если выходит мало-мальски стоящий фильм, то становится неадекватно громким событием в кинематографических кулуарах. Публика по-своему реагирует на застой — предпочитает виды досуга, обладающие наркотизирующим свойством. Публика жаждет боевиков, да покруче.



«Неоконченная пьеса для механического пианино»

Мне пришлось комментировать первую зрительскую анкету, проведенную «Комсомольской правдой» по прокату 1977 года — в киноафише тогда сошлись и «Восхождение», и «Подранки», и «Венок сонетов», и «20 дней без войны», и «Неоконченная пьеса...». Лучшие фильмы года оказались прокатными аутсайдерами. Именно в то время на фоне равнодушия широкой публики слава настигает Никиту Михалкова и делает его своим заложником. Да и он сам не в стороне: умеет найти своего зрителя, умеет бороться за него. В московском кинотеатре «Пламя» несколько месяцев не сходит с экрана «Неоконченная пьеса...» и собирает зрителей. То был

прообраз нынешнего клубного проката — идея принадлежала Никите Михалкову.

Решающую роль сыграл его имидж, импонирующий, как окажется позднее, изрядной части человечества, не только нашей тоскующей интеллигенции времен застоя. Здесь с Михалковым никто тягаться не мог. Он стал репрезентантом советского кино. И вовсе не потому, что возможные соперники были изгнаны с общественного поприща, а свято место не бывает пусто. Присутствуй тогда Тарковский, Герман, Климов — антагонисты Михалкова — в кинематографическом контексте, а не в подтексте,— это не поколебало бы общего выбора. По своим личностным данным Михалков больше других годился в герои безгеройного времени. Много званых, да мало избранных. Избранником стал он — красавец, «звезда», кумир. Способный соответствовать самым требовательным вкусам. И менее требовательным — тоже. Его фотографии-открытки нарасхват в киосках «Союзпечати», а имя все чаще мелькает на газетных полосах. Но не в дежурной обойме, а в кругу своей команды — Адабашьян, Лебешев, Самулекин.

Исключительная ролевая одаренность Никиты Михалкова открывает ему сердца и двери. Ему шутя дается то, о чем другие и подумать не смеют. В обществе, где демократические институты не работают, человек с такими свойствами быстрее других реализуется и добивается привилегий. Необходимых хотя бы для того, чтобы работать более или менее нормально. Коллеги, особенно актеры, публично объясняются Никите Сергеевичу в любви,— действительно, он очень много делает для своих сотрудников. Открывает актеров. Кого в первый, кого во второй и даже в третий раз. В актерах замечает литературное дарование и активно способствует его расцвету. Не знаю, как Н. Мордюкова, но Л. Гурченко и Е. Стеблов написали свою мемуарную прозу благодаря Михалкову. Все мечтают попасть к нему в группу. Отсвет его избранничества падает и на тех, кто рядом с ним. Устная молва тиражирует рассказы об озорстве обще-

Никита Михалков и Марчелло Мастроянни на съемках фильма «Очи черные»

го любимца — даже в таком мрачном учреждении, как Госкино, он на положении «анфан терибль». Создается впечатление, что, едва ли не единственный в кинематографической среде, Никита Михалков живет полноценной творческой жизнью. Снимает фильм за фильмом, являя неслыханный для нас пример творческой результативности, снимается сам, пишет сценарии для себя и для других. В кинопечати вспыхивает дискуссия вокруг экранизации «Обломова» — по тем глухим временам «полного единодушия» большая редкость.

Концепция этой картины подробно проанализирована в статье А. Шемякина «Превращение «русской идеи» («ИК», 1989, № 6). Разделяю точку зрения коллеги, но хочу добавить несколько слов о месте этого фильма в эволюции творческой установки Н. Михалкова. В его самоощущении.

То был этап, конец главы. Раннее творчество под знаком свободы от идеологического консерватизма с вектором контркультуры отделилось от зрелого. «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» — единственная картина, где Михалков дает повод говорить о своем воплощенном идеале. Залитые ослепительным, фаворским светом коленопреклоненные фигуры матери и сына перед иконой, истово и сладостно возносящие молитву, упоенные молитвой до счастливых слез, до самозабвения,— вот он, момент истины, явленный в вечном образе Мадонны с младенцем, в чистом облике замечательно точно выбранной актрисы Евгении Глушенко! Кому как — на мой вкус, в этом режиссерском откровении нет интимности и целомудрия истинной веры. Избыток изобразительности, избыток витальности вносит невольный обертон самодовольства, самолюбования, режиссерского нарциссизма. Михалков, уходя от изживших себя идеологем, от идеологии как таковой, к идеологии же и пришел. И теперь с присущим ему каллиграфизмом и тщанием работал на другую идеологему, ничуть не новее отвергнутых. Поэтизировал обломовское лежание на диване как подвиг нонконформизма, как вызов бескрылой деловитости Штольцев, как бесспорную победу метафизической русской души... Не здесь ли сказалась впервые внутренняя противоречивость этого художника, не осознанная, возможно, им самим и скрытая от критики? Кантиленность, музыкальность его стиля, отсутствие синкопов, тоновых перепадов создавало иллюзию достигнутой гармонии. А на самом деле начинался этап, когда профессиональный баловень судьбы оказался неравен самому себе.

Параллельно «Обломову», в паузе между двумя сериями, Михалков, Адабашьян и Лебешев за две недели сняли (полностью в павильоне) «Пять вечеров» по знаменитой в конце 50-х годов пьесе А. Володина. В 1979 году, в год выхода картины, мне довелось написать о ней подробную рецензию («ИК», 1979, № 10). Могу лишь повторить, что «Пять вечеров» — самая мне близкая вещь Н. Михалкова. Не знаю, как случилось, но здесь его обычно сверхплотная стилевая ткань чуть разошлась в финале, впустив незапрограммированный спонтанный выброс душевности, человеческого тепла, надежности. Позже Н. Михалков станет прокламировать в своих интервью любовь как ценность христианской культуры. Тогда же это было интуитивно. Но «чем случайней, тем вернее...»

Однако сам факт создания двух этих фильмов был чем-то вроде последнего штриха к портрету мастера. Мэтра. Кончился Никита Михалков, начался Никита Сергеевич. Без пяти минут «неприкасаемый», трудно доступный для журналистов, но еще более желанный.

Н. Михалков не позволил себе подписать ни один верноподданнический текст. Но успех его, как ни странно, потихоньку смещался в сторону официального успеха. Как раз в то время, когда из него сделали «властителя дум», его искусство теряло свою главную социальную ценность — протест свободного художника против любого вида ангажированности. Но с прежней силой продолжало генерировать пассионарную энергию — картины Михалкова, на мой взгляд, можно

изучать на предмет их терапевтического воздействия.

Имеющую сегодня устное хождение небрежную оценку некоторых западных критиков — «кино качества» — по справедливости следует отнести не к кинематографу Михалкова, а к его многочисленным эпигонам, тиражирующим найденную им и Павлом Лебешевым изобразительность — импрессионистскую цветовую гамму и световоздушную среду, словно бы прикасающуюся к тайне жизни. Именно эпигоны превратили индивидуальный стиль этих мастеров в стиль эпохи — в цветные картинки, в лакированные слайды, в комплиментарные копии действительности. Истинно наследовал Михалкову Р. Балаян — единственный, кто в кажущейся стилевой гармонии предшественника ощутил скрытое противоречие, завязь драмы. Он-то и показал драматизм внешне благополучного существования в «Полетах во сне и наяву» (1983).

Примерно в это же время — в 1981-м — Н. Михалков делает свою первую картину на современном материале — «Родню» (на основе сценария В. Мережко). На рандеву с реальностью его методология обнаруживает свою ограниченность, ей не под силу поднять именно драму народной жизни. Переплавить абсурд этой жизни в серию гротесковых эпизодов — это пожалуйста, это удалось. Получился остроумный, едкий кич, но не более того. Пусть режиссер и вся его команда в качестве эпизодических персонажей оказались внутри здания картины, на кухне ресторана, то бишь у очага (или у кормушки?),— это не сократило дистанцию между авторами и их героями.

Вот тогда-то Михалков-актер и создает коллекцию типов эпохи застоя. Настает момент, когда им движет социальная эмоция, замечательно схваченная в формуле Феллини: «Я хочу говорить правду, которую я не знаю, но которую я ищу». Ее-то он и процитирует в своей роковой речи на V съезде СК.

Никита Михалков примерил на себя разные личины: процветающего деляги от науки, проводника поезда дальнего следования, директора автосервиса, кинорежиссера, наконец, рокового соблазнителя, бретера и циника... Впрочем, этот этап его творчества проницательно, на мой взгляд, проанализирован в статье Т. Москвиной «Никита Михалков в шутку и всерьез» («ИК», 1987, № 4). Замечу лишь, что все эти типы, исключая разве что проводника в рязановском «Вокзале для двоих», в полной мере обладают фирменным михалковским обаянием. Настолько, что невольно героизируются. Настолько, что режиссеры оказываются бессильны противостоять напору этого обаяния. В результате моделируется реальная ситуация жизни — как бы поверх замысла: зло, аморализм оказываются не только сильнее добра, но и *привлекательней* его.

Это был кризис. «Заговоренный» Никита Михалков разделил его со всеми. Печатью кризиса мечены и «Родня», и «Без свидетелей», и «Очи черные».

●

...Но мы-то хороши. Сотворили кумира да и забыли про него в сплошной лихорадке перестройки: «пришли иные времена, взошли другие имена». И мы примериваемся: кого следующего удушить в объятьях? Место пока еще вакантно. Бывший кумир, который — было время — вел «Кинопанораму» в белом смокинге, появляется ныне на голубом экране в передаче «Иллюзион». Сюжет его взаимоотношений с публикой можно рассматривать и как обычную историю «звезды». «Звезда» на все времена — такого практически не бывает.

Но я адресуюсь скорее к самой себе и к коллегам-критикам. Не пора ли нам, наконец, заняться своим предметом всерьез? Быть поскупее на апологетику и потароватее на анализ. А то ведь сами себя в тупик загоняем.

Никита Михалков вернулся домой. Жизнь продолжается. И пьеса не окончена. Идет к концу антракт. Следующий акт называется «Сибирский цирюльник».

Поздравляем

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

ДРОБЫШЕВУ Нину Ивановну, киноактрису, народную артистку РСФСР
МЕЛЬНИКОВУ Евгению Константиновну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени Крупской
МУХАМЕДЬЯРОВУ Раису Мажитовну, киноактрису
ПЕЛЬТЦЕР Татьяну Ивановну, киноактрису, народную артистку СССР
РУБИНШТЕЙН Сару Михайловну, редактора
СТОЛЯРСКУЮ Дануту Альфредовну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
ЦЕСАРСКУЮ Эмму Владимировну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием
ЮРЦЕВА Сергея Гавриловича, звукооператора

С 85-летием
ВАРЛАМОВА Александра Владимировича, композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР
КУЗИСА Евгения Владимировича, кинорежиссера
СУТЕЕВА Вячеслава Григорьевича, художника, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 80-летием
БАДАЛОВА Ниязи Мустафа оглы, кинорежиссера
ГОЛОДА Иосифа Самуиловича, киноинженера
ИВАНОВСКОГО Александра Александровича, монтажера
НИКОЛАЕВА Владимира Васильевича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР
РОМИЦЫНА Андрея Артамоновича, кинокритика
РЫМАРЕВА Дмитрия Георгиевича, кинорежиссера, кинооператора, лауреата Государственных премий СССР

С 75-летием
БАГРАЗЯНА Гранта Самсоновича, кинодраматурга
ГРИБЕРМАНА Александра Давидовича, кинорежиссера, кинооператора
ФИЛИППОВА Арчила Филипповича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР
ШЕРА Бориса Ильича, кинооператора

С 70-летием
БЕССАРАБОВА Игоря Викторовича, кинооператора, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Международной премии Мира
БРАСЛАВСКОГО Леонида Абрамовича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств Литовской ССР, лауреата Государственной премии Литовской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола Белорусской ССР
ЛЬВОВСКОГО Михаила Григорьевича, кинодраматурга, писателя, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени Крупской
САТУНОВСКОГО Петра Аврамовича, кинооператора
ЯРВЕТА Юрия Евгеньевича, киноактера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

БОЛГАРИНА Игоря Яковлевича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств УССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, лауреата Ломоносовской премии

БРЕНЧА Алоиза Алоизовича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР

ГАУХМАНА-СВЕРДЛОВА Марксэна Яковлевича, художника, заслуженного художника РСФСР

ДОВГАНЯ Владимира Захаровича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств УССР

КАНОВИЧА Григория Семеновича, кинодраматурга, писателя

КОНЕЦКОГО Виктора Викторовича, кинодраматурга, писателя

НИЧЮСА Альгирдаса Антановича, художника, заслуженного деятеля искусств Литовской ССР, лауреата Государственной премии Литовской ССР

ПАВУЛСА Эдуарда Карловича, киноактера, народного артиста Латвийской ССР, лауреата Государственной премии Латвийской ССР

СОШАЛЬСКОГО Владимира Борисовича, киноактера, заслуженного артиста РСФСР

УЧАНЕЙШВИЛИ Ираклия Григорьевича, киноактера, народного артиста Грузинской ССР

ЩЕРБАКОВА Петра Ивановича, киноактера, народного артиста РСФСР

С 50-летием

ГОЛОВНЮ Леонида Евгеньевича, кинорежиссера

ГОРОХОВА Александра Сергеевича, кинодраматурга

ГРЕСЯ Виктора Степановича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств УССР

КАКАБАЕВА Халмамеда, кинорежиссера, народного артиста Туркменской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола СССР

КВИРИКАДЗЕ Ираклия Михайловича, режиссера, кинодраматурга

КУРАЕВА Михаила Николаевича, редактора, кинодраматурга

ЛАПШИНА Александра Алексеевича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР

ПУЛАТОВА Тимура Исхаковича, кинодраматурга, лауреата премии Ленинского комсомола Узбекской ССР

РЫБАРЕВА Валерия Павловича, кинорежиссера

СВЕТЛОВА Александра Михайловича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы июньского репертуара	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Калгатина	Л. Карахан	Г. Козлов	Е. Левин	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
РОКОВАЯ ОШИБКА Киностудия имени М. Горького	4	3			4			3	4	4	3	4
ТРАГЕДИЯ В СТИЛЕ РОК Мосфильм	2	2	3	1	2	2	3	1	2	3	2	3
ВЛАСТЬ СОЛОВЕЦКАЯ Мосфильм	4		5	5	5		4	5	5	5	5	5
НА ОКРАИНЕ, ГДЕ-ТО В ГОРОДЕ Киностудия имени М. Горького	2		2					2	2	2		
ПРЕЗУМПЦИЯ НЕВИНОВНОСТИ Ленфильм	2		2	1	2	2			1	3	1	2
ГУЛЯЩИЕ ЛЮДИ, Киностудия имени М. Горького	3		3		2	2	2		2			3
ЗА КЕМ ЗАМУЖЕМ ПЕВИЦА Свердловская киностудия	2		2	2		2	2		1	2	1	2
СМЕРЧ Таджикфильм	2	2	2	3	2		2	3	3	2	3	
ГОМУНКУЛУС Беларусьфильм	4		3		3	3		4	3	3		

К 60-летию В. М. Шукшина

Василий Шукшин

«Стенька для меня — вся жизнь»

Мысль о создании фильма, посвященного Степану Разину, так и осталась неосуществленной мечтой Василия Шукшина, хотя работе этой он отдал много времени и сил.

В кинематографическом творчестве Шукшина разинская тема впервые прозвучала в фильме «Странные люди» (1969): в новелле «Думы» были использованы мотивы шукшинского рассказа «Стенька Разин», опубликованного в 1962 году в апрельском номере журнала «Москва». Там самодеятельный скульптор Колька упорно ищет наиболее точное воплощение образа Разина. В этом неистовом поиске Шукшин отразил и свои «муки творчества».

Первый вариант сценария о вожде народного восстания был завершен Шукшиным в 1966 году.

А еще 30 ноября 1965 года директор киностудии имени М. Горького Г. Бритиков оповестил об этом замысле Художественный совет студии: «...Я хотел бы поделиться с вами своими мыслями о дальнейшей работе Шукшина. Он однажды пришел ко мне и говорит: «Давайте сделаем «Степана Разина». И такой фильм действительно надо поставить. [...] Мне кажется, что если бы Шукшин сделал оригинальную картину — широкоформатную цветную, с большим размахом, несмотря на ограниченные возможности нашей маленькой студии,— это было бы неплохо».

Вскоре Шукшин совершает первую поездку по местам разинского движения, а 1 августа 1967 года на киностудии имени М. Горького состоялось обсуждение литературного сценария о Степане Разине. В благожелательном, по-настоящему глубоком обсуждении приняли участие тринадцать человек. Сценарий был одобрен и послан, как это полагалось, в Комитет по кинематографии. Отсюда и начинается многострадальная история шукшинских попыток осуществить в кинематографе главный замысел своей жизни.

В письме брату 8 мая 1968 года Шукшин сообщает: «Мои дела пока оставляют желать лучшего — заморозили с «Разиным». Остановили. 1) Историческая тема — сейчас лучше бы современность. 2) Дорого — 45 млн. старых. 3) Слишком жесток Разин. Говорят, два года надо подождать. Пока суть да дело, сделаю сейчас современную картину, черт с ними, но борьба за «Разина» продолжается»[1].

К этому времени студией имени М. Горького были получены отзывы на сценарий Шукшина от крупных специалистов-историков. Говоря об откровенной авторской интонации, историк С. Шмидт подчеркивал: «Это восходит к давним традициям русской классической литературы, к Пушкину и Льву Толстому». Столь же высока была оценка сценария историком В. Пашуто: «Сценарий — талантливое, своеобразное и идейно зрелое произведение. Фильм,

[1] «Шукшинские чтения». Барнаул, 1984, с. 183.

поставленный на его основе, будет иметь большое историко-познавательное значение».

Понадобились не год, не два, прежде чем 16 февраля 1971 года состоялось обсуждение режиссерского сценария фильма о Разине.

В тот день, размышляя о судьбе Разина, Шукшин говорил: «...Я люблю этого человека так же, как люблю

Не знаю, как решится в каких-то инстанциях судьба сценария. Не знаю. И более того, не знаю, что бы я со сценарием сейчас, немедленно мог бы сделать...»

Какое-то горькое предчувствие в этих словах... И в самом деле: спустя пять дней после обсуждения работы по фильму о Разине вновь были остановлены.

25 февраля 1971 года Шукшин пишет

В перерыве между съемками. Усть-Илимский тракт

победителя триста лет спустя, только он мне еще немножко дороже, потому что он тоже заплатил за свой красивый порыв, заплатил той же ценой, которую платили те, кто погибал от его руки вольно или невольно и кто поднимался с ним вместе. Вот эта степень уважения к своему предку и не позволила мне убрать это или отнять у него те качества, которые возникают из соответствующих документов...

письмо на имя директора киностудии имени М. Горького Г. Бритикова:

«В соответствии с договоренностью с Комитетом по кинематографии при СМ СССР (тт. Баскаков В. Е. и Павленок Б. В.) я намерен приступить к постановке фильма на современную тему при условии (это также было оговорено), что работа над сценарием о Степане Разине и некоторые возможные подготовительные работы по этому фильму

(«Степан Разин») мной и моими помощниками будут проводиться. В связи с этим я просил бы, чтобы в приказе о запуске нового фильма это обстоятельство было оговорено как-то»[2].

Фильм назывался «Печки-лавочки». В одной из сцен картины, по замыслу Шукшина, должен был предстать Степан Разин: героиня фильма Нюра во сне попадает в ресторан, где за столиком восседает ее муж в облике мятежного атамана. Композитором П. Чекаловым для этой сцены была написана музыка, стилизующая мелодию известной песни о Разине «Из-за острова на стрежень». К сожалению, съемка эта не состоялась, так как из-за надвигающихся крымских буранов невозможно было возвести декорацию. Так мы и не увидели на экране Шукшина в образе Разина. Остались только фотографии, на которых он запечатлен с окладистой разинской бородой. Здесь, в самом автобиографическом своем фильме, Шукшин запечатлел мать, племянника, сестер, земляков. И портрет деда Шукшина, висевший на стене в квартире героя картины Ивана Расторгуева, напоминал о родословной Шукшиных, которая, как мы знаем, начиналась в разинских местах.

В завершающих строках заявки на фильм о Разине Шукшин писал: «Главный момент в решении образа Разина: на экране человек, не устрашенный предстоящей смертью, а полный любви и сострадания к простым лицам, которых он вынужден оставить... Таким он должен запомниться».

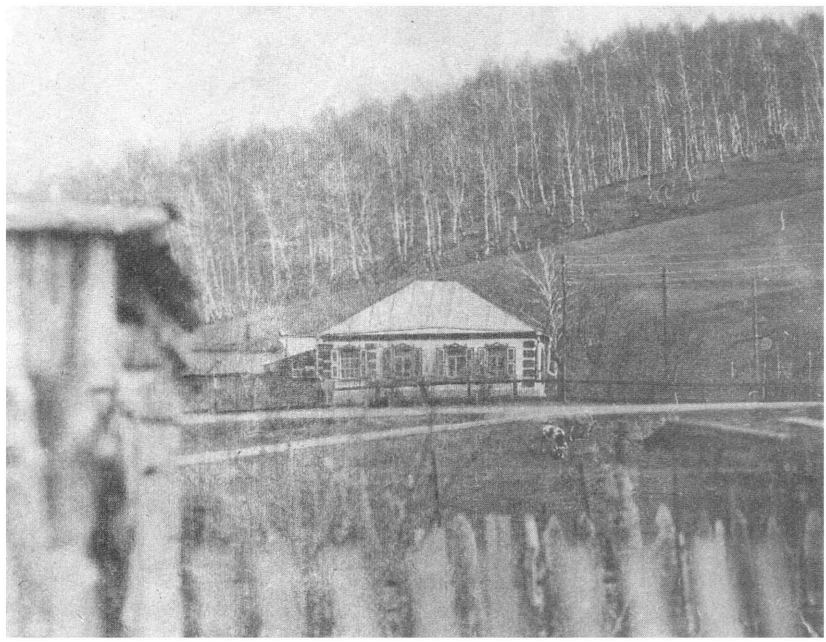
«Печки-лавочки». На стене — портрет деда Шукшина

В ночь на 2 октября 1974 года Шукшина не стало. Умер он в тех же местах, где пронеслась разинская вольница — в донской станице Клетская на съемках фильма «Они сражались за Родину».

«...Степан Разин — это тоже крестьянство, но только триста лет назад... Для меня он прежде всего крестьянский заступник, для меня, так сказать, позднейшего крестьянина, через триста лет...» Это мысли из последнего московского интервью Шукшина.

[2] Шукшин В. Нравственность есть Правда. (Сб.). М., 1979, с. 336.

Предлагаем вниманию читателей одно из последних выступлений В. Шукшина на киностудии имени М. Горького в 1967 году в связи с предполагаемым запуском фильма о Разине. Осенью 1974 года, спустя восемь лет после создания сценария, картина должна была быть запущена в производство, но уже на киностудии «Мосфильм».



Дом-музей Василия Шукшина в Сростках

Из стенограммы обсуждения литературного сценария В. Шукшина «Степан Разин» на заседании сценарной редакционной коллегии киностудии имени М. Горького 1 августа 1967 года

В. Шукшин. Для начала я скажу, что представляет собой данная работа. Это, в сущности, третий вариант. Я понимаю, что и сейчас материала многовато. Я убрал 60 страниц из 300. Не без боли это было сделано, но я понимаю, что еще придется тревожить себя и делать эту трудную работу.

Но объем этот не должен пугать вот почему. Мне его хочется сохранить не только потому, что я устал переделывать. Просто время далекое, и все мало знают его. Я тоже до того, как начал его изучать, мало его знал. Предстоит работать большому коллективу, и оттого, что люди будут побольше знать об этом времени, хуже не будет. Они должны знать, что́ вместят две серии.

У меня такое предложение: я прошу разрешить оставить этот материал в литературном сценарии, чтобы это был рабочий материал, который поможет художникам, операторам, композитору. Сейчас уже надо переходить к режиссерскому варианту.

Теперь что касается выступления товарищей. Во-первых, спасибо, что в материал уверовали и предлагают перейти к следующему этапу. Другое у меня сейчас и не получится, я не смогу еще писать один вариант, я просто устал. Силы появятся, когда будет некое новое осмысление этого материала, более конкретное. Даже прометровать одну разговорную сцену, и то будет полезно. Когда «застучит» время — все неизбежно сократится.

Какова цель движения Степана Разина? Цель эта — свобода, вековая мечта народа. Москва — это олицетворение

врага. Но целью движения не было прийти в Москву. Это мятеж, бунт. Цель этого мятежа, цель бунта, революции — свобода. [...]

О политической программе, конечно, трудно говорить. Но я попытался что-то сделать в этом плане. Разин говорит о всеобщем казачьем государстве, которое предполагает выборность атамана. Я не знаю, думал ли он так, но вставил это в сценарий. Такой характер подготовлялся. Не он первый, не он последний. И история нам предлагает думать о разинском движении не как о движении строго продуманном, с партией, с уставом. Даже наши историки не могли при всех натяжках назвать первый персидский поход началом восстания: это был обыкновенный разбойный поход. Вот что произошло с Разиным. После первого похода за зипунами человек ощутил в себе силу. У него хватило ума и ловкости провести народ через Астрахань.

Почему человек способен на поступок? Потому что он находит в себе душевную силу для этого поступка. В данном случае, очутившись с огромной силой, во главе громадного богатства (это начало наступления на вольницу, на Дон), он решил вдруг прекратить наступление на царя. Это выражалось и в бумагах. Это была мысль обо всех людях, которые к нему пришли. Это очень революционная мысль, но это XVII век.

Что касается отзыва Кривицкого, то разве и мне не хотелось рассказать, как он ходил в Москву и на богомолье? Но это же не звучало богомольем, и это было бы четыре серии.

Что касается антирелигиозных выступлений и вообще этой части сценария, то мне хотелось в данном случае показать, что человек оказался свободным до конца. Только за такой натурой могли пойти люди. Он поднял руку не только на царя, но и на бога. Это сила! В XVII веке это еще страшновато, а он это сделал, хотя не без робости и не без оглядки, и таскал за собой липового патриарха. Он играл на царистском настроении людей, которые к нему шли.

Степан Разин противоречив, как данный конкретный характер. В данном

В тонателье

случае его натура позволила ему стать во главе такой силы. Но он многое путал, многое не так делал. После всех наших исторических фильмов мне хотелось оставить сумятицу, сохранить большую непоследовательность. По сути дела, произошло предательство под Симбирском. Наши романисты Злобин и Чапыгин этот острый угол обходили. Разин был ранен в этом ночном бою, и его якобы вынесли без памяти. Таким образом как бы сохранялся (то есть оправдывался.— *М. В.*) Разин (оставивший крестьянскую часть своего войска на произвол судьбы.— *М. В.*).

Сохранились два документа, которые Академия собрала в трехтомнике,— эта работа сейчас закончена. В них рассказывается, что сам Разин распорядился: казакам сесть в челны, оставить мужиков. Он действительно был ранен, но не настолько, чтобы не соображать [что делает]. Но началась паника. Разин решил, что их окружают.

Может быть, нам будет дороже такая фигура, как бы несколько скомпрометированная. Может быть, дороже станет такой человек. Я в этом уверен, но мне хотелось убедить других. Мне кажется, пришла пора говорить о нашей истории так, как она происходила. Я с жадностью читаю правду о наших исторических событиях. Она меня больше волнует, чем все наслоения, которые были.

Вопрос о жестокости. Он уже возникал в разговоре с Баскаковым[3]. Баскаков также высказал такую точку зрения: не слишком ли Разин жесток. Разин был жесток, иногда бессмысленно жесток. Он сбросил с колокольни князя (пропуск в стенограмме), потом вспомнил, что у князя осталось двое детей — восьми лет и шестнадцати. Велел привести их и приказал повесить на крючьях за ребра. Они всю ночь так висели. Утром мать этих детей вымолила себе младшего, а старшего он сбросил.

Я пытался это объяснить. Но это трудно поддается объяснению. Я не дал и десятой доли того, что есть в документах.

Василий Иванович Соловьев[4] сказал: когда идет такая сцена — человек пятнадцать в ряд, [им] сшибают головы, течет кровь, как это представить? Нужно, очевидно, полагаться на чувство меры. Мы найдем ту меру, которая позволит это представить. Но вопрос жестокости должен в какой-то степени остаться вот почему. Это общий ответ на вопрос — нужен ли этот проработанный исторический фон и нужно ли это [жестокость] объяснять. Думаю, что это не нужно потому, что это повлечет за собой, во-первых, увеличение материала, во-вторых, это уже работа, рядом лежащая. Я ограничил себя сознательно раскрытием движения через характер Разина, с мечтой о свободе русского человека, с любовью его к свободе. Таким образом, у меня в данном случае не полезет в сценарий этот исторический фон, и я не найду ему там места.

Я весьма высокого мнения о картине А. Тарковского (имеется в виду «Андрей Рублев».— *М. В.*), это огромная работа, и я не хочу сказать, что я с ним полемизирую, но мне представляется иным решение исторической темы. Он сделал исторический фон героем. Картина эта не имеет права называться «Андрей Рублев». Это эпизоды народной жизни XIV—XV веков или что-то в этом роде.

Мне представляется, что эпоху можно почувствовать и в характере, а нанизывать еще сцены народной жизни не следует — сцены народного бедствия, сцены страдания мужика. Я ничего другого не найду. Если бы это было здесь, то вы бы сказали, что это делать не нужно. Это была бы иллюстрация мысли о тяжелой жизни русского народа в XVII веке. Мне же представлялось наиболее важным и интересным почувствовать человеческое стремление к свободе и проследить, как рождались такие фигуры, как Пугачев, Болотников, Разин. Какие силы вели Разина и какие силы позволили ему вести за собой народ? Он до того, наверно, намечтался об этой свободе, что это дошло до неистовства,

[3] В. Е. Баскаков — в то время заместитель председателя Госкино СССР.

[4] В. И. Соловьев — кинодраматург.

до истерики. До того это в одном человеке затягивается в тугой узел и заставляет болеть сердце, что он становится излишне жестоким. Я в этом нахожу объяснение. Повторяю, что есть соразмерность зримого и написанного слова, есть дистанция, пройдя которую, очевидно, все придет в норму. Я отнюдь не сторонник таких вещей, когда жгут корову, но пока это необходимо иметь в материале. Потом это механически отпадет, но сейчас я это сделать не могу, потому что я пройдусь ножом, очень небезвредным. Насколько я понял из разных разговоров и в том числе сегодняшних, всех беспокоит жестокость, но она сама по себе снимется. Пока это должно оставаться. Если я сейчас все это подчищу в литературном сценарии, то он будет голым, беспомощным. Разин сейчас размашист и буен, и пьет много. Когда же это подойдет ближе к делу, то это будет реальный человек, который не будет без конца метаться с саблей. Мы его потихонечку осадим. А сейчас я это сделать не могу.

Это же не роман, который надо сдавать в издательство. Это наш рабочий материал, с которым вы благословите нас двигаться дальше.

Мое предложение — пока сохранить литературный сценарий в этом виде, чтобы это не вызывало разговоров о фильме. Я заметил тенденцию у всех выступающих говорить о сценарии, как о романе. И мне хотелось писать его как роман, но все-таки это сценарий. Я не люблю, когда пишут о месте действия: «базар шумел», «шли люди»... Если студия пойдет на эту работу, то хотелось, чтобы пока сценарий остался в том же объеме. Может быть я, отдохнув, кое-что из текста уберу. В моих руках были дорогие документы, и жалко было их убавлять. Но сейчас я понимаю, что это можно легко поубавить. Я прошу вас, чтобы объем вас не пугал, если не пугает сама суть сценария.

В общем, все согласны с сутью сценария, с его смыслом, но предлагают кое-что сократить. Здесь уже режиссер должен дать то равновесие, которое будет найдено в процессе работы.

Моя довольно наивная попытка — написать слово так, как оно слышится. Я ощущал необходимость немножко сдвинуть куда-то, а актер будет говорить, как живой человек: «каво», «чево»... Не хотелось бы впадать в какую-то стилизацию. Это разговор сибирских казаков, но принесли они его с Дона. Нашу местность по указанию Петра начали заселять казаки с Дона и Урала.

Я прошу поддержать мое предложение: пока это оставить в таком объеме — 250 страниц, и оставить вопрос о жестокости. Он был представлен еще более жестоким, но кое-что уже вырезано, изменено. Но дальше я не могу переписывать, переделывать, я могу сделать то, что нужно, только в процессе работы с живым материалом. Например, сцена, когда он мозжит каблуком голову поверженному воеводе,— эта сцена вырезана, ее нет в сценарии. Две-три таких поправки, и не будет разговора о жестокости. Но пока это мне нужно. Пока мне Разин нужен такой, как он есть в сценарии.

Предисловие и публикация Марка Волоцкого

Здравствуйте!

Не ожидал, покупая «Искусство кино», что даже на фоне нынешнего журнального ренессанса он мне так понравится. Три номера за этот год один лучше другого. Кстати, не забудьте отметить художника, который придумал обложку вашего журнала. На пестром прилавке киоска она сразу бросается в глаза.

Но за ручку взялся не ради этого комплимента — взволновала статья Владимира Крупина «Кино — опасная вещь». Главное ее достоинство — она будоражащая. Чего только не сказал писатель о кино, точнее, каких только претензий к нему не предъявил, хоть кинотеатры закрывай и телевизоры выбрасывай. Неужели он и вправду уверен, что кино не нужно? Нет, конечно. Вот и получилось брюзжание. И актеры циники, и режиссеры конъюнктурщики, и о пороках не на том уровне говорят, и гражданственности в современном кино не наблюдается, и великих свершений в нем он пока не заметил.

Как легко выступать с подобными упреками! А ведь Крупин — писатель, он должен понимать, что такое творческий процесс и как редко создается подлинно великое произведение будь то в литературе или в кино. Великие творцы рождаются не по заказу гласности или перестройки, их появление и приход непредсказуемы. Угораздило же Андрею Тарковскому родиться не в годы свободы творчества, а во время тотального соцреализма и власти «шариковых». И тут ничего не поделаешь. Это тайна бытия — кому когда прийти в этот мир и кому сказать людям правду. Писателю ли об этом не знать?

В. Крупин прямо не говорит, но трудно не заметить его намеки, что, мол, нынешняя литература (он называет имена Распутина, Астафьева, Лихоносова, Носова) — это явление на порядок большее, чем современный кинематограф. Возможно. Только как быть с тем же Андреем Тарковским? Ведь этот «киношник» заткнул за пояс всех наших философов и литераторов. Таких глубоких мыслей о жизни, религии, нравственности мне не приходилось встречать ни у кого из современных деятелей культуры. Быть может, ему не удалось средствами киноязыка выразить всю глубину своих размышлений о сути бытия, но как высоко он поднял планку кинематографа. Да и только ли кинематографа?

А во сколько крат труднее режиссеру, чем писателю. Последнему нужна только ручка, бумага и «кусок черного хлеба» (как говорил когда-то сам Крупин), а режиссеру? От чего он только не зависит — от погоды до уровня химической промышленности. Так что эти два вида творчества явно в неравных условиях. И несмотря на это лично я абсолютно уверен, что достижения кино последних 30 лет более весомы, чем достижения нашей литературы. Категорично? Возможно. Но, я думаю, не более, чем утверждение В. Крупина, что «кино вместе с мировой цивилизацией заходит в тупик»? Это уже сверхкатегоричность. А ведь подобными утверждениями полна вся статья. Например, у Крупина все человечество ходит в дурачках, не понимая того, что давно понял писатель в «Джоконде» Леонардо, то же самое он увидел и в кино... Спасибо за сравнение-объединение[1].

«Бывает годами ничего не смотришь и не только не отстаешь от жизни, но и вдобавок сохраняешь самостоятельность мышления». Интересно, что напишет В. Крупин о кино через несколько лет? Захватывающее будет чтение.

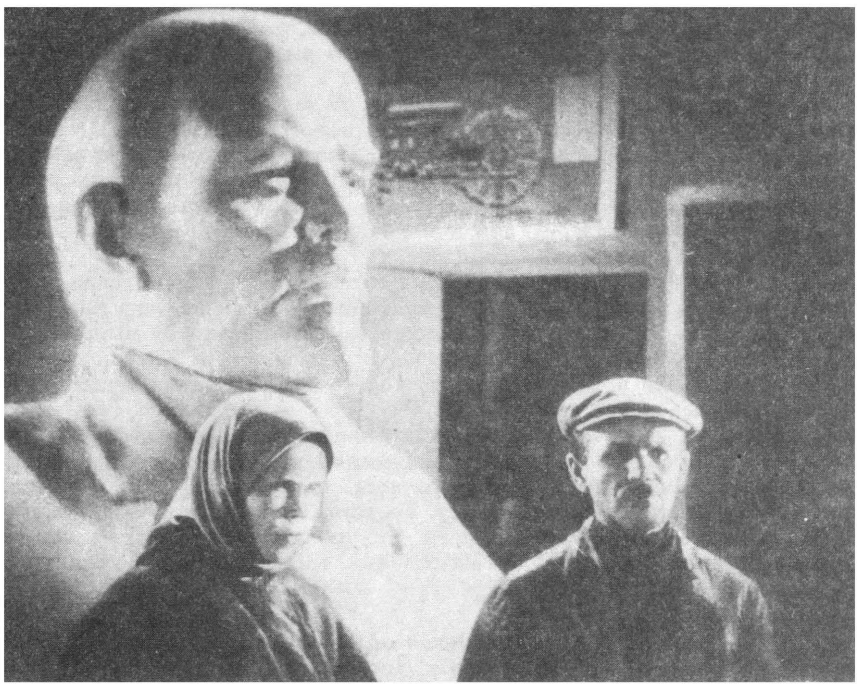
Так как у нас принято заканчивать письмо пожеланиями, желаю В. Крупину уже в этом году прочитать на въезде в Киров — Вятка! Может, он тогда подобреет и кино от той доброты что-то перепадет. Ведь писатель он интересный. Киношный, можно сказать...

О. Алифанов

Донецкая область
поселок Новый свет

[1] «Вот недавно всех позабавила история с «Джокондой», говорят, что это автопортрет Леонардо да Винчи. Я поверил, потому что давно подозревал и писал, что у нее насмешливый, издевательский взгляд, а никакой не загадочный. И что же тогда было несколько сотен лет с людьми, которые восхищались, толковали, писали и т. д.? Так и кино» (Крупин В. Кино — опасная вещь.— «Искусство кино», 1989, № 3).— *Прим. ред.*

«Старое и новое», СССР (1929)



«Старое и новое»

...Сколько мы сейчас говорим и пишем о бюрократизме! Но если бы меня спросили о произведении искусства, в котором дан самый яркий, емкий, концентрированный образ этого явления, я назвала бы «Старое и новое» Сергея Эйзенштейна...

Каретка пишущей машинки надвигается на нас в короткофокусном гротескном кадре, как ствол орудия. Ручка обыкновенного приспособления для очинки карандашей, также деформированного способом съемки, вращается как некий загадочный и грозный механизм. Из-за распахнутых страниц гигантской канцелярской книги почти не видно человека, подобного иссохшему бумажному червю. Огромный, во весь экран, липкий и толстый язык облизывает марку с портретом В. И. Ленина. Внушительной круглой печатью бюрократ прихлопывает эту марку — ставит на портрете вождя свое крепчайшее чиновничье клеймо.

Фильму 60 лет. Но эти кадры и сегодня поражают выдумкой, великолепным эстетическим чутьем, точностью отобранных харак-

«Старое и новое»
Авторы сценария и режиссеры С. Эйзенштейн, Г. Александров. Главный оператор Э. Тиссэ. Художники В. Ковригин, В. Рахольс. Художник-архитектор А. Буров. В главной роли — Марфа Лапкина. «Совкино».

терных деталей, каждая из которых стала запоминающимся символом. Самое поразительное (и провидческое) в том, что контора «Сельхозснабкредмаш» располагается в недрах великолепной башни из бетона и стекла, в многоэтажном небоскребе, который в свою очередь стоит в напоминающем «Метрополис» Ф. Ланга чудо-городе, созданном с помощью прекрасных декораций А. Бурова. Город мечты, куда приехала крестьянка Марфа Лапкина за справедливостью (а если поточнее и попрозаичнее — за ордером на трактор, позарез нужный деревне),— это не только царство урбанизации, но и держава канцелярщины и ведомственного бездушия.

Правда, не так уж трудно оказалось поколебать твердыню бюрократии: Марфу сопровождает заводчанин-шеф, которому достаточно лишь стукнуть по столу мозолистым рабочим кулаком, как тут же и рассеивается завеса папиросного дыма, произведенного сельхозснабкредмашевцами, и вся чиновничья рать начинает быстро-быстро, как в мультфильме, двигаться, в припадке страха перед «гегемоном», оформляя нужные бумаги. Однако вряд ли этот элемент утопии — свидетельство наивности автора фильма: в данной образной системе он попросту необходим. Ведь «Старое и новое» (первоначальное название — «Генеральная линия») — художественное произведение, которое ставит перед собой еще и (может быть, в первую очередь) просветительские, пропагандистские задачи. Пропагандистское искусство всегда мифологизировано, и «Старое и новое» — яркий пример довольно сложного переплетения реальности и различных мифов. Мифы об идиллии взаимоотношений «шефов» и «подшефных» — пролетариата и крестьянства, о крепнущей смычке деревни с городом, о возрастающем имущественном расслоении крестьянской массы в 20-е годы — эти и другие новейшие, советского происхождения политико-идеологические установки, все более замещавшие действительность, ослабляют эмоциональное воздействие картины. Основано же оно на гораздо более глубоких, вековечных представлениях народа: здесь и мечта о некоей земле обетованной, стране Муравии, крестьянском рае с молочными реками, и наделение животного мифическим значением, и исконно народное, общинно-русское понимание счастья как непременно общего житья в достатке и ладу друг с другом. И не случайно главное действующее лицо фильма — женщина: метафорическое осмысление земли как материнского рождающего лона, то есть отождествление ее с женским началом — одна из наиболее устойчивых черт мирового, в том числе, конечно же, и славянского фольклора.

В начале фильма есть отсылка к этому мотиву: после титра «А на дворе весна... Крестьянская весна...» мы видим на экране беременную бабу: образ земли, вышедшей из-под снега и приготовившейся принять семена, чтобы дать урожай, впрямую связан с образом женщины, ожидающей ребенка.

Кстати, вы не задумывались над вопросом: почему Марфа, молодка лет около тридцати, одна? Кто она, собственно: вдова? девица? Безмужнее Марфино состояние не очень-то типично для крестьянки (и у реальной Марфы семья была), но вот в структуре фильма ее одиночество закономерно. Оно создает предпосылку для развития сюжета. Но ведь не об устройстве личной жизни Лапкиной рассказывает нам Эйзенштейн?! Конечно, нет. За Марфой, олицетворяясь в ее образе, встает сама земля, изнывающая в бедности и неустроенности, жаждущая плодоносить и богатеть. Новаторство фильма — в точно найденном соотношении условности (почти былинной) главной героини — с ее же стопроцентной документальной подлинностью.

А ведь, пожалуй, и с позиции житейской достоверности фабула фильма также требует от Марфы одиночества. Вряд ли отчаянная нищета, толкнувшая женщину на борьбу за преобразование всего уклада жизни на селе, могла выглядеть столь правдиво, если бы рядом с Марфой был здоровый и трудолюбивый муж. Одной бабе, понятно, сельская работа не по силам. Судьба Лапкиной — далеко не правило, а исключение, вопреки данному в титрах определению «одна из многих». Конечно, не везде и не всегда жили даже и в относительном достатке, но ведь общеизвестно, что причина сталинской сплошной и срочной коллективизации — совсем не забота о крестьянах, находившихся в бедственном положении. «Старое и новое», конечно же, ни в коей мере не предназначалось для пропаганды сталинского плана. Напротив, фильму уготован был прием весьма прохладный — именно потому, что шел 1929 год и оставались считанные дни до переломного ноябрьского пленума ЦК; генеральная линия изменилась кардинально. Фильм же Сергея Эйзенштейна воплощал в художественных образах нечто совсем другое — призыв к сельской кооперации по ленинскому плану. То преувеличение крестьянской нищеты, какое видим мы в начале фильма,— не репортаж о состоянии дел, а обобщение многовекового опыта единоличного хозяйствования, исходная точка развития сюжета, который заключается в борьбе народа за справедливое, разумное устройство

своей жизни. Крестьянин сам — сам! — улучшает собственное бытие по своему желанию и представлению, а содержание этого представления (выраженное, кстати, и словесно, титром) — «Нельзя жить врозь, надо всем сообща» — вливаясь в формы новых отношений, по сути остается очень-очень старым, традиционным.

Суть идеи кооперации — в добровольности объединения крестьян, понявших выгоды совместного хозяйствования. Этот дух свободы и творческой инициативы воплощен в поступках, а еще более, пожалуй, в человеческом достоинстве и обаянии личности героини. Но светлую картину вольницы все-таки омрачает тень директивы: почти всегда поблизости от Марфы — загадочный персонаж в кожанке, с колючими глазами, не вполне успешно маскирующий недоброту своего взгляда дружеской простецкостью улыбки. Этот типаж — некто «уполномоченный» — тем более зловещ, что он порожден политической реальностью, в отличие от Марфы, образ которой тоже, разумеется, реальность, но всего лишь поэтическая... Когда односельчане Лапкиной, вовлеченные ею в молочную артель и поделившие между собой всю выручку, отказываются вернуть деньги, предназначенные, по замыслу Марфы, для расширения и укрепления их дела, вперед выступает с тем же требованием «уполномоченный» — и дикие, косматые члены артели, только что яростно хватавшие местную Жанну д'Арк за грудки, плюя на все ее призывы и мольбы, вдруг опускают глаза перед строгим дядей и, как нашкодившие школьники, робкой цепочкой тянутся к столу сдавать присвоенные суммы... Так кто же обладает настоящей властью и авторитетом? Лапкина — плоть от плоти своей деревни, стихийно выдвинувшаяся в лидеры-организаторы, или этот пришелец? Почему подчиняются ему? Сила ли убеждения за ним — или другая сила, в фильме не представленная?

Сложен вопрос о мере и характере участия С. Эйзенштейна в культовом служении «десятой музы». Возвысив идею единоличной власти в первой серии «Ивана Грозного», он сам же развенчал ее во второй, создав, может быть, самое мощное из антикультовых произведений. Однако «Грозный» родился не на пустом месте — к этому фильму Эйзенштейн шел через «Александра Невского» и «Бежин луг». Можно ли говорить об элементах культовой поэтики уже в «Старом и новом»? Вероятно, да. Но проявляются здесь эти элементы в весьма своеобразной форме — ироническом, полусерьезной. «Старое и новое», пожалуй, ближе всех других произведений Эйзенштейна соприкоснулось со стихией смеха. Здесь нет, конечно, комедийности в ее традиционном понимании. Нет и охватывающей весь мир фильма смеховой атмосферы; но есть участки, островки, монтажные блоки, где такая атмосфера возникает. Это, например, сцена бычьей свадьбы или финальный эпизод испытания трактора, отчасти и сон Марфы, вернее, даже и не сон, а греза.

В киноведческой литературе не раз описаны сцена крестного хода и пафосная сцена первого пуска сепаратора. Но придавал ли кто-нибудь значение тому факту, что эти сцены стоят рядом? Больше того, сцена у сепаратора смыслово продолжает эпизод крестного хода: он заканчивается титром «Обманство». А здесь, у сепаратора, как только брызнули из трубок капли пахты и в быстром монтаже коротких кадров потекли молочные реки, забили серебристые фонтаны,— все лица озарились светом; родилась новая вера, и Марфа выступает как пророк ее. Утилитарность этой веры пока никого не настораживает, никому не кажется порочной — ни зрителям, ни самому автору... Хотя я как-то не убеждена, что напряженность ожидания — «Сгустеет или не сгустеет?» и пафос утверждения — «Сгустело!» — серьезно волновали режиссера. Подлинно волновал его процесс воплощения теории пафоса в конкретную монтажную фразу на данном довольно упрямом в своей прозаичности, материале. Задача решена успешно... Но рассчитать и выстроить ход самой жизни невозможно. Совсем иначе, чем виделось и хотелось авторам фильма, повернулась коллективизация деревни. И мы сегодня, пожиная горькие ее плоды, видим в картине «Старое и новое», помимо панорамы желанного пути, к несчастью, отметенного историей, еще и некие сигнальные флажки грядущей не осмысленной всерьез, но ощупью, вслепую предугаданной реальности...

Елена Винниченко

«Дилижанс», США (1939)

«Дилижанс»

Орсон Уэллс, открывший, по всеобщему признанию, новую эру в американском кино, заметил однажды: прежде чем приступить к съемкам «Гражданина Кейна», раз сорок посмотрел «Дилижанс» Джона Форда. Насчет сорока это, скорее всего, преувеличение, к которым был склонен известный мистификатор и мифотворец. Однако оно не отменяет того факта, что Форд стал для Уэллса одним из немногих учителей, которых выбирают в качестве образца. Было бы тем не менее напрасным искать в фильмах Уэллса некие черты прямого следования Форду. Тут может идти речь об ученичестве иного рода: об эстетической преемственности в тыняновском понимании — как «борьбы, разрушении старого целого и новой стройки старых элементов». В глаза бросается прежде всего не сходство, а различие между «Дилижансом» и «Кейном», то, что составило славу Уэллса и обозначило собой рубеж 30—40-х годов: отказ от раскадровки, помогавшей однозначно толковать сюжет, глубинные мизансцены, съемки с нижней точки. Отсутствие этих приемов формально оставляет «Дилижанс» за порогом новой эпохи в кино. Но между тем, перечисляя эти приемы, критики непременно добавляют к ним и легендарные «потолки», введение которых в кадр приписывается совместному изобретению Уэллса и его оператора Грегга Толанда. И при этом забывают, что «потолки» впервые появились за два года до «Кейна», в «Дилижансе» — в эпизоде на почтовой станции, где узкие тесные коридо-

«Дилижанс» («The Stagecoach»)
Сценарий Дадли Николса (по новелле Эрнста Хейкокса «Карета в Лордсбург»). Режиссер Джон Форд. Оператор Берт Гленнон. В ролях: Д. Уэйн, К. Тревор, Т. Митчел, Д. Кэррадайн и др.

ры и нависающие над головой потолки создавали ощущение ловушки, в которую попали путники.

Эта нечаянная слепота критиков — один из тех загадочных моментов, которых много в творческой биографии Форда и которые придают его славе некий, я бы сказала, сальерианский оттенок, имея в виду не какие-то зловещие подозрения на его счет (без этого, слава богу, обошлось), а те горькие слова, что прилагает пушкинский Сальери к своей судьбе: «с моей глухою славой». Слава Форда в мировом кино по сравнению, скажем, со славой Уэллса — взрывной, блестящей, скандальной — действительно тускловата. Этому немало поспособствовали критики, сгруппировавшиеся в 50-е годы вокруг журнала «Кайе дю синема», неистово крушившие «кинематограф качества» и столь же рьяно утверждавшие «авторское кино», до которого бедняга Форд не дотягивал, как ни парадоксально, именно из-за своего мастерства: фильмы его были слишком гармоничны, им недоставало «эстетического шума», шероховатостей, несовершенства — словом, всего того, что почиталось товарным знаком «авторства». Форду, например, не могли простить «архаичного» пристрастия к плоскостной композиции, построению мизансцены вширь, а не вглубь — не обращая внимания на то, что именно эта стилистика наиболее полно отвечала эпическому характеру фильмов Форда, действие которых разворачивалось по большей части на великих просторах «фронтира» — границы освоенной и необжитой еще переселенцами территории. Правда, по прошествии лет Андре Базен сделал ремарку к своей статье об Уайлере, которого он вместе с Уэллсом причислял к реформаторам киноязыка: «Некогда Роже Леенхард воскликнул: «Долой Форда, да здравствует Уайлер!» История не поддержала этот воинственный клич». История по своему обыкновению распорядилась справедливо, но запоздало; на склоне дней Форд пребывал в состоянии забвения, а в тот момент, когда он на пороге смерти получал «Оскара» за достижения всей жизни, у ворот пикетировали молодые кинематографисты с антифордовскими плакатами, и среди них — по иронии судьбы — была Джейн Фонда, дочь актера, сыгравшего в фильмах Форда свои лучшие роли.

Форд оставил замечательные образцы в разных жанрах. «Дилижанс» с его классической чистотой и прозрачностью остается по сей день непревзойденным вестерном. Сегодня вроде бы логично было утверждать, что этот цельный и гармоничный шедевр достойно венчает период постепенного накопления художественного багажа жанра. На самом деле не так: уже к началу 30-х годов вестерн почти изжил себя, и продюсеры долго не давали согласия на проект Форда, несмотря на то, что в немом вестерне ему практически не было равных. «Дилижанс» через десять лет после появления в кино звука стал первым звуковым вестерном Форда.

У этого фильма богатая родословная. Прежде всего литературный источник — новелла «Карета в Лордсбург» американского писателя Эрнста Хейкокса, автора многочисленных рассказов на сюжеты из легендарной и изрядно романтизированной истории освоения Дикого Запада. Где-то неподалеку разместятся «Изгнанники Покер-Флета» Брет-Гарта, к которым Форд примеривался еще в начале своего режиссерского пути. За ними явственно различается тень мопассановской «Пышки», еще дальше — родственники попочтенней: библейский Ноев ковчег, где, как и в почтовой карете, отправившейся в сторону Дикого Запада, вынужденно соединились «чистые» и «нечистые». Мораль же фильма можно возвести к евангельской притче о фарисее и мытаре: «Всякий возвышающий сам себя унижен будет, а унижающий себя возвысится».

В «Дилижансе» использовался чрезвычайно популярный в наши дни прием моделирования — но не отчужденно абстрактного, а как нельзя более конкретного, естественного, обстроенного историческими, социальными и психологическими деталями. Знакомый с великими фильмами немецкого и шведского экспрессионизма, Форд извлек из них свой урок, сумев передать с помощью стилистики, характерной для экспрессионистов с ее игрой света и тени, объемность, многомерность пространства и почти физическое его ощущение. В фильме точно указан маршрут, по которому отправляются пассажиры — из городка Тонто в местечко Лордсбург; исторический момент обозначен телеграфным сообщением о том, что племя вождя Джеронимо готовится стать на тропу войны — значит, мы перенеслись в 70-е годы прошлого века, в эпоху индейских войн. Тщательно отобрана и точно представлена семерка персонажей, обитателей «Ковчега». Из числа «чистых» — столпы общества, олицетворение официально признанных ценностей уже вполне сложившегося в ту пору американизма: протестантской морали (Люси Мэлори, направляющаяся к мужу-лейтенанту), надежности «делового человека» (директор банка Гейтвуд), аристократизма

«южного джентльмена» (бывший конфедерат Хэтфилд). Из «нечистых» — изгнанные из города забулдыга-доктор Бун и проститутка Стелла Даллас, а также преступник-ковбой Ринго Кид (роль, сделавшая имидж Джону Уэйну) в сопровождении шерифа. Есть еще маленький коммивояжер Пикок, он вскоре погибнет от индейской стрелы.

Чрезвычайная ситуация — опасность нападения, а потом и само нападение индейцев, вынужденная изолированность от большого мира то в самом экипаже, затерянном среди необозримых просторов, то в тесноте почтовой станции — разрушает условные социальные границы, и на первое место выступают самоценные человеческие качества. Пьяница доктор, вынужденный принимать роды у миссис Мэлори, протрезвев от холодной воды, прекрасно справляется со своими обязанностями. Покинувшая Тонто под шипение добродетельных дам Стелла выходит из комнаты роженицы с младенцем на руках, преображаясь из Магдалины в Марию. Ринго Кид, которому в суматохе предоставляется возможность бежать, увидев на дороге готовящихся к атаке индейцев, возвращается на станцию, чтобы не оставлять случайных попутчиков без помощи. Соответственно на наших глазах свершается и унижение «возвышающих самих себя». Высокомерный конфедерат оказывается родным братом Люси Мэлори, давно сбившимся на кривую дорожку; банкир с презрительно поджатыми губами, как выясняется, смылся из Тонто, сложив в саквояж полсотни тысяч золотых монет, принадлежавших его вкладчикам,— по прибытии в Лордсбург он попадает прямехонько в руки закона. Естественно, порок наказывается, а добродетель торжествует: Хэтфилд кончает самоубийством, Ринго и Стелла, между которыми возникло нежное чувство, отправляются в новую жизнь с благословения шерифа.

«Дилижанс», как и восемь других фордовских фильмов, снимался в Долине памятников в индейской резервации Навахо на границе штатов Аризона и Юта. Там снимали раньше и другие режиссеры, но Форд увидел и открыл эти места заново. Характерный ландшафт древней морской террасы настолько слился с его именем, что ее стали называть «долиной Форда». Огромное пространство, засыпанное красноватым песком, с редкой скудной растительностью и будто внезапно возникающими, одиноко торчащими отвесными скалами очень точно отвечает духу вестерна. Пустынность долины воплощает символ глубоко укоренившегося в национальном сознании американцев аллегорического отождествления себя с богоизбранным народом, посланным к земле обетованной через пустыню. Пришедшее из пуританской культуры XVII века и связанное с пониманием пуританами своей религиозной миссии как «посылания в дебри» (дебри — одно из значений мифологемы «пустыня, необжитые места»), это понятие со временем утратило сакральный смысл и заземлилось, но осталось в обыденном сознании, сохранив для каждого американца тот необъяснимо волнующий смысл, который В. Гумбольдт называл «духом родимой колокольни». Пустыня имеет и еще одно значение — метафорической «пустыни греха и неверия»: на фоне залитой ярким солнцем песчаной террасы знаками «греха» выступают отвесные скалы, бросающие густую тень, на вершине которых появляется опасность — индейцы, готовые начать атаку на мчащийся по извилистой дороге экипаж.

Избежав соблазна экзотической игры в духе экспрессионизма, Форд, знавший, по словам Уэллса, «из чего сделана земля», создал на экране вполне реальный мир, соотнеся его не только с легендарной эпической традицией национального фольклора, но и с библейским масштабом, придав тем самым своему фильму непреходящую общечеловеческую ценность.

Нина Цыркун

А. И. Медведкин

Умер хороший человек, добрейшая душа, сильная, неординарная личность.

Еще в декабре он собирался в Рим, где европейские и американские историки кино и режиссеры готовились чествовать его — живого классика, одного из основоположников, автора великих «Стяжателей»... Бранился с врачами, швырял телефонную трубку, заинтересованно расспрашивал, нет ли у меня в друзьях какого-нибудь покладистого медика, который даст нужные справки без осмотра.

Пришел январь, и снова он рвался, теперь уже в Ленинград, на Международный фестиваль документальных фильмов, где обещали развернуть его ретроспективу. Не вышло и с Ленинградом.

Сердце, истерзанное уже четырьмя инфарктами, иногда отпускало его — как бы на побывку в мир. Тогда он возобновлял непременную гимнастику, задавал себе маршруты далеких молчаливых прогулок, вызывал такси, чтобы вдруг нагрянуть на студию, в издательство или к начальству: хотел убедиться, что дела его идут, что ни в каком списке он не забыт, не отставлен, что работа ждет его.

В марте, 8 числа, ему исполнилось 89 лет. А он мечтал о работе. Рисовались контуры очередного международного памфлета. И, как присказку, как заклинание, повторял, что надо бы поставить «Окаянную силу» (сценарий нравился Горькому!). Трезво оценивая свои силы (ему, по крайней мере, так казалось), Александр Иванович рассчитывал на молодого, энергичного помощника и ревниво расспрашивал о новостях с фольклорно-сатирического фронта: Овчаров — кто это такой и как «Небывальщина», «Левша», получилось ли?

Он был горячим союзником всего, что в последние годы происходило вокруг, восторженно пересказывая при встрече вчерашний «Прожектор перестройки»:

— Как мы в свое время. В кинопоезде. Ох, давно бы, давно бы надо!

Стол его стоял у окна, а за окном шло строительство. Шло третий год. Ежедневно на лесах появлялись четыре или пять человек, иногда — ни одного.

— Шабашить пошли,— и Медведкин записывал число.— Нет, они доведут меня, я напишу прокурору.

Накануне Пятого нашего съезда я рассказал ему, смеясь, что в союзе происходит что-то странное: не досталось делегатских мандатов ни Кулиджанову, ни еще кое-кому... Он ухватил меня за руку.

— Ну-ка еще раз! Только с самого начала. И очень подробно.

Одна фамилия особенно взволновала его — то был его злейший враг, виновник многих неприятных коллизий. Я запомнил это от удивления — никогда ни до, ни после он не относил свои многочисленные мытарства на чей-то личный счет. Время. Игра горькой судьбины. Обстоятельства.

В перерыве между заседаниями в Кремле я звонил ему с отчетом, кто выступал и куда греб. Он каждый раз брал с меня слово, что я позвоню вечером, не забуду.

Нет, вовсе не всегда был он тихим, благостным, с глазами на мокром месте. Иногда, увлекшись рассказом, он переносился в давние года, и что-то грозное сверкало в глазах бывшего буденовца... Впрочем, по его собственным словам, в коллективизацию ему пришлось труднее, чем в армии периода гражданской войны, а еще труднее — на студии, в борьбе за «Медвед-кино», да и позже, с документальными памфлетами.

Память у него, особенно в последние годы, была довольно прихотливая. Он звонил:

— Приезжайте срочно. Вспомнилось кое-что об Охлопкове.

Если я не мог сразу бросить все занятия, он обиженно выговаривал:

— Опять заседание!.. Вы становитесь бюрократом. Имейте в виду, буду жаловаться Климову. Для вашей же пользы.

Когда я являлся назавтра, он мог уже кое-что подзабыть, и только если записывал на случайной бумажке два-три ключевых слова, помнил все замечательно, даже с новоявившимися подробностями. Чтобы растрясти его, я часто высыпал на него град необязательных вопросов — отвечая на одно, пусть вспомнит что-то другое. Никогда это не приводило к удаче. И сам же он разводил руками:

— Не помню. Ну что вы хотите! Это ведь было в тридцатом году, значит — шестьдесят лет тому назад. Шестьдесят! — И вздыхал: — Эх, нам бы лет двадцать назад начать нашу книгу! Я тогда был еще ничего, как огурчик!

Мы начали ее десять лет назад, недооценив старого врага Медведкина — бюрократа. Бюрократом, по Медведкину, может быть и лодочник, и дворник, и вагоновожатый, любой, кому инструкция важнее человека. Но тут был всамделишный, самый натуральный бюрократ, с сиятельных верхов бухнувшийся в кресло Госкомиздата. Четыре года, не в силах его обойти, мы буксовали, перекладывая статьи и сценарии, чтобы из 30 листов как-то само собой получилось 24. И победили тогда, когда сиятельный бонза уехал на Принцевы острова завершать закатившуюся карьеру.

Очень часто я слышал от Медведкина: «Как коммунист, я...» Это звучало по-бытовому, мимоходом, но это был выношенный, выстраданный ориентир. Как коммунист, он не мог согласиться с романтической стихийностью Охлопкова в изображении гражданской войны. Как коммунист, он обязан был провести в жизнь свою идею относительно кинопоезда, объезжающего стройки первой пятилетки. Как коммунист, он должен был возражать Луначарскому, он не мог умолчать тогда-то и тогда-то...

Однажды у него вырвалось с волнением:

— Уже то счастье, что я дожил до Горбачева... Вот еще — увижу нашу Книгу...

Книгу он так и не увидел. Не довелось. Горькая судьба.

И светлая, светлая доля.

Виктор Демин

На фестивальных орбитах

Нина Зархи

Киновернисаж-88

1001-й музей

Хотите запросто, как голливудский небожитель, заглянуть в павильон «Коламбии» и поглазеть на съемки самого настоящего вестерна? Салун, у стойки хозяин в кожаном фартуке протирает стакан. Сейчас ворвутся!.. А может, вы хотите присоединиться к массовке? Или вас привлекает роль режиссера? Тогда берите вот этих детей с кольтами (какой ужас, неужели прогуливают школу?) — они здесь специально для того, чтобы разыграть эпизод, который вы сочините и поставите. Вы устали от творчества и ищете более спокойных впечатлений? Тогда заходите в старый-престарый кинотеатр: здесь вас встретит типичная инженю начала века, в окошко кассы протянет вам билетик, потом проведет в маленький зал и усадит на место, и станет крутить немую комическую. А то еще: чуть только вы выйдете из этого люмьеровского синематографа, другая, более близкая вам знакомая в красной косынке протянет листовку и пригласит на старательном русском языке в настоящий агитвагон: в нем обрел пристанище советский кинематограф 20-х годов — плакаты, кинохроника, первые игровые фильмы. Можете еще, гуляя по огромному, естественно и вольно организованному пространству, забрести в телестудию и дать интервью ведущему популярной телепередачи, и вот уже — запрокиньте-ка голову — с десяти голубых экранов на вас посмотрит ваше собственное лицо с подобием непринужденной улыбки. Первые кинокамеры и суперроботы из новейших фантастических боевиков, диснеевские звери и костюм великого Чаплина, прообраз кинопроекции — легендарный, но позабытый всеми допотопный «зоутроп»...

Хотите увидеть, услышать, потрогать все это, понажимать на таинственные кнопки и кнопочки, в самый настоящий мультфильм обратить собственные рисунки, хотите? Тогда берите билет до Лондона, разыщите там — это совсем несложно — мутно-желтую реку Темзу и знаменитый мост Ватерлоо (кстати, еще один волнующий «экспонат» из Музея кино), и прямо у его подножия, через стеклянную стену одного из зданий, образующих гигантский культурный комплекс South Bank, вы увидите старого знакомого — симпатягу КингКонга: вот тут, знайте, вы и достигли цели своего путешествия, ибо это чудище стережет вход в новый лондонский музей (мало им тысячи старых!) — Музей кино и телевидения, который создавался беспримерно долго — десять лет...

...Перевела дух, перечитала написанное. И испытала неловкость: интонации зазывалы, какой-то юниорский восторг в стиле самодеятельного журнализма выводит материал к неуклюжей фантастике, лукаво прикинувшейся правдой. Однако, подумав, решила оставить и этот стиль, и это лицемерное приглашение в Лондон, нелепый наив, который можно было бы простить лишь неразумному иностранцу. Оставила, ибо, как мне кажется, эти интонации по-своему передают то состояние эйфории, в каком выходишь из уникального лондонского музея.

Музею кино удалось сделать главное: собрав в своих залах свидетельства без малого ста лет жизни кинематографа, передать его дух, его онтологию, заставить нас, пресыщенных зрителей конца XX века, испытать чувства сродни тем, что, без сомнения, испытывали первые посетители иллюзионов.

Вот и мне, зарядившейся энергией впечатлений, испытанных на лондонском «киновернисаже», захотелось пригласить читателя в воображаемый раздел киномузея, который можно было бы разместить в отдельном павильоне, а у входа прибить строгую табличку с надписью «1988 год».

С экспонатами этого «павильона» я имела возможность ознакомиться на двух автори-

тетных киносмотрах: один из них обосновался там же, в Лондоне, под общей крышей с МОМИ (эта аббревиатура соответствует английскому названию музея — Музей движущихся изображений), в Национальном киноцентре, а другой вводил зрителя в мир кино на старинной площади Пьяцца Гранде, в центре швейцарского городка Локарно. Однако все по порядку, начнем с Лондона.

●

Лондонский фестиваль — это деловой отчет мирового кинематографа, показ фаворитов года — лауреатов международных фестивалей, кассовых «хитов», иными словами,— это выставка достижений кинохозяйства, по-нашему ВДКХ. Правда, покидаешь грандиозный павильон «Мировое кино-88» с чувством, даже отдаленно не напоминающим эйфорию.

Из тех фильмов, на которые я стремилась, поскольку слышала о них или читала, из тех, на которые шла просто потому, что сам факт их демонстрации в Лондоне является достаточно авторитетной рекомендацией, подавляющая часть оставила в душе чувство разочарования. Коммерческий размах с мелодраматическим, сексуальным или детективным уклоном; тусклая назидательность старательных иллюстраций к прогрессивным политическим тезисам и благородным общественным посланиям; вымученные, но беспомощные шифры псевдоавангарда — «обманки», напрочь лишенные собственной концепции, внутренней энергии, а также вкуса к игре или к осмысленному, дерзкому эксперименту,— в этих фильмах без труда вычленялись отдельные, наскоро сколоченные блоки из растиражированных по всем городам и весям кадров Брессона, Тарковского, Бергмана.

«Все это было, было, было...», было на знаменитом лондонском фестивале. Так что пришлось с горечью убедиться в основательности наших выводов и наблюдений, хоть до сих пор мы и оторваны от мирового кинопроцесса,— отсылаю читателя к диалогу компетентных отечественных «зарубежников» В. Дмитриева и К. Разлогова, констатировавших на страницах «Искусства кино» глубокий и затянувшийся кризис мирового киноискусства[1].

Однако нельзя было не убедиться, посмотрев подряд длинную-предлинную череду фильмов, что и кино нынешнее, «хорошее среднее кино» в целом в высшей степени репрезентативно — оно представляет и сегодняшний мир, и реакцию на него современников. Потому что — не мной замечено — в шедевре, решительно ломающем общепринятый канон, нужно еще суметь разглядеть сущностные приметы времени за мощно проступающим ликом самого художника. А в некрупных художественных творениях, как с благодарностью заметил Ап. Григорьев, «мысль известных направлений является по-домашнему, нараспашку». Другое дело, что «хорошее среднее кино» как раз вот этой адекватностью сиюминутной действительности обнаруживает и свою родовую конформность. Ведь консерватизм сегодняшнего кинематографа не есть спущенная сверху идеология. Он отражает реальное состояние общества: вспомним, что не так давно, провожая своего сорокового президента, свободная страна Америка выражала ему пылкую признательность за то, что стала в восьмилетие его правления менее расколотой, мятущейся, беспокойной[2].

К слову, американские фильмы сегодня более других удивляют своей умиротворенностью. Еще и потому удивляют, что взрывной характер молодого «кинематографа контестации» в 60-е годы надолго обеспечил серьезному кино США репутацию кинематографа протеста. На годовом отчете «Лондон-88» таких картин в программе не оказалось. Такие фильмы я увидела в Локарно.

«Папино кино» сыновей и дочек

Конкурсная программа фестиваля в Локарно практически целиком составляется из работ дебютантов. Иные встречают благосклонное внимание публики или прессы и попадают на престижные экраны таких фестивалей, как тот же Лондонский, другие остаются известными более узкому кругу но не это главное. Фильмы, собранные в Локарно, как мне показалось, регистрируют «неслучайные черты» поколения 80-х. На фестивале, замечательном своей демократической органикой, поощряется не столько эффектный кинематографический эксперимент сколько работы, за которыми угадывается

[1] «Искусство кино», 1987, № 8, 9.

[2] См.: «Литературная газета», 1989, 8 февраля

THE
WORLD'S
MOST
EXCITING
CINEMA
AND
TELEVISION
MUSEUM
MoMI
Museum of the Moving Image
THUNDERBIRDS
GEORGE FORMBY
COME ON
GEORGE
HIGHWAY
PATROL

Museum of the Moving Image
South Bank, Waterloo, London SE1. Tel: 01-401 2636
Open: 10.00 am – 8.00 pm Tuesdays – Saturdays; 10.00 am – 6.00 pm Sundays & Bank Holidays
Entry: £3·25 Adult, £2·50 Child, Student, OAPs, UB40s, Registered Disabled
£10 Family Ticket (up to 2 adults and 4 children)
★ SPECIAL CHANGING EXHIBITION ★
The World of Jim Henson – Art & Animatronics
(September 16th – January 2nd)
AMAZING NATURAL VISION
3 DIMENSION
HOUSE OF WAX

предчувствие новых тенденций в осмыслении социальной действительности.

...Перед тем как лечь с женой в постель, молодой мужчина с угрюмым стертым лицом включает видеокамеру, устремившую свое бесстыжее око прямо на супружеское ложе, пристраивается на нем поудобнее, чтобы видеть мерцающие ледяным светом домашние телеэкраны: созерцание собственного «разоблачения», неживых, механических прикосновений, ласк, похожих на унылую принудиловку утренней гимнастики, призварется с отцом, пытаясь вызволить из приюта свою парализованную бабушку, мамину мать. Маньяк-отец, видеофицировавший каждый шаг собственной жизни, установил видеослежку за жизнью сына, пугающе непроницаемой для него. Режиссер находит такие пластические и ритмические фактуры фильма, что перипетии незамысловатого сюжета воспринимаются то как реальные повороты обычной человеческой судьбы, то как зловещие фантастические метафоры. Жанровые наслоения и неожиданные оптические сме-

«Семейный просмотр», режиссер Атом Эгоян (Канада)

но, вероятно, возбудить партнеров. Это сквозной рефрен фильма Атома Эгояна (Канада) «Семейный просмотр». У тридцатилетнего режиссера уже есть репутация в кинематографическом мире: на монреальском смотре «нового кино» сам Вим Вендерс отдал Эгояну награду, предназначавшуюся «Небу над Берлином».

На 41-м фестивале в Локарно «Семейный просмотр» получил приз ФИПРЕССИ: кинокритики увидели в нем искренность протеста против общепринятой, а потому не замечаемой «мировой лжи», окончательно узаконившей суррогаты взамен подлинных человеческих связей.

Герой «Семейного просмотра» — шестнадцатилетний Ван, мать которого была армянкой, отчаянно, с неистовым упрямством бо-

щения вписываются в точно найденный изобразительный конгломерат: экранная реальность создается из кусков, снятых по принципу «синема верите» и видеозаписей, телевизионных передач и любительских семейных кинокадров. При этом часть событий мы видим как будто через глазок видеокамеры: оттого они предстают «остраненными» — слегка размытым цветом, дрожащими горизонтальными полосами, помехами, «зерном» или, скажем, едва ощущаемым отсутствием фокуса. Тотальная видеофикация — идеальный способ держать под неусыпным контролем существование человека (как не вспомнить тут «Разговор» Копполы, восставший против куда более «невинной» старомодной магнитофонной слежки). Но не только поэтому Атом Эгоян «припадает»

к столь алчно захватившей умы и экраны видеоэстетике: он хочет напомнить о той страшной цене, которую заплатил человек за компьютерное совершенство рукотворного мира.

Обезличенный, сросшийся с толпой, но бесконечно в ней одинокий, наш современник предпочитает не добывать правду об окружающей его действительности собственной многотрудной духовной работой, а получать ее готовенькую — увиденную, схваченную и запечатленную кем-то, безвестным анонимом, правду, превращенную в нечто застывшее, неживое, электронное. Годящееся и для гигантского стадиона, и для тихого «семейного просмотра». Вот и юный Ван, alter ego автора, пробиваясь к лучшему в себе, собирая силы для решительных, хотя и нелепых, и обреченных поступков, то и дело прокручивает старую немую кассету, остановившую безмятежное мгновенье семейной благодати: на солнечной лужайке перед домом счастливо смеются молодая мама, здоровая еще бабушка и он, маленький черноглазый мальчик. Постепенно эта автономная, вне его существующая, а потому чужая жизнь словно сходит с кассеты, возвращается к Вану, становится частью его самого: ведь тот смеющийся экранный малыш и вперившийся в него пытливым взглядом юноша — один человек.

Реконструкция собственной личности — этот центральный мотив знаменитого фильма Вендерса «Париж, Техас» — послушным эхом отзывается в ленте Эгояна, гулко звучит на неуютно дождливых, пустынных, будто необжитых городских просторах, в одинаковых лабиринтах бесконечных коридоров — гостиницы, больницы, жилого дома...

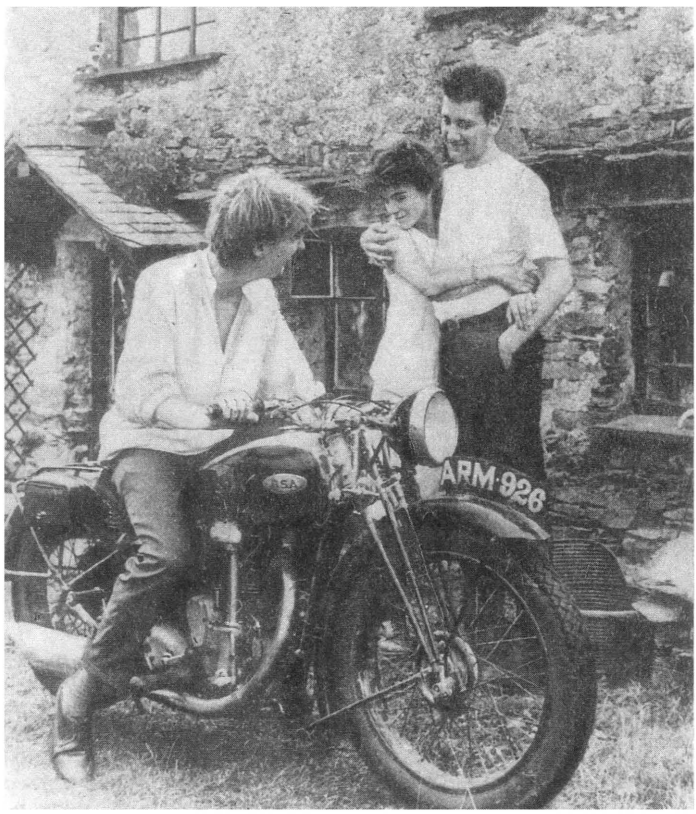
Атом Эгоян — армянин, не так давно переселившийся с родителями в Канаду из Ливана. Поиск корней, попытка вернуться к тому кодексу нравственности, что в жизни предков был естественным, традиционным, нормальным,— эти темы для режиссера очень личные, и, как он говорил в Локарно, очень болезненные. Исследуя проблему поколений под этим сугубо автобиографическим углом зрения, он рассчитывает на универсальное ее толкование: главный конфликт фильма прочитывается как противостояние индивидуального, человеческого, отмеченного «лица необщим выраженьем» той заурядной анонимности, к которой настойчиво и весьма успешно толкает современника наша сегодняшняя действительность.

«Высокие надежды», режиссер Майк Лей (Великобритания)

...Прервусь, чтобы подчеркнуть одну важную типологическую особенность картин киносезона: в них вновь подтвердилось тяготение к некоторым консервативным тенденциям общественных умонастроений. Разделяя опасения В. Дмитриева, справедливо

напомнившего, что «великое искусство произрастает на идее противостояния консерватизму»[3], я все же позволю себе взять под защиту конструктивную сторону сегодняшнего киноконсерватизма. Превращение замысла в шедевр или просто в хороший фильм определяет все же не последовательное проведение идеи разрушения как такового, не хлопоты вокруг сокрушения основ, а глубина осмысления укорененных в сознании вечных истин, восходящих к каноническим архетипам, к устоявшимся мифам, выражаемых сегодня все чаще (искусство действительно стареет) с помощью неновых мотивов и знакомых героев. Да, тысячу раз прав В. Дмитриев: беда очень многих фильмов потока (он говорил о кино США, мне же думается, это не только их прерогатива) в том, что вслед за господствующей в обществе идеологией они ставят знак равенства «между консерватизмом американской культуры и культурой вообще, между консерватизмом американской морали и моралью вообще»[4]. Это опасно — и для общества, и для искусства.

Но и мировой, и наш родной кинематограф, жадно набросившийся на моральные табу с застоявшейся пылкостью экспроприаторов, сорвавших, наконец, замки с годами дразнивших воображение наглухо заколоченных дворцов и храмов, сигнализируют и о противоположной, не менее, если не более страшной опасности. Нравственный идеал, воплощенный не на бытийном, но на бытовом уровне, все чаще объявляется тождественным буржуазному консерватизму (это «у них») или убогой старомодности, даже реакционности типично советского, а то и хуже — сталинского ограничительно-запретительского мышления (это «у нас»). Честные и антиконформистские картины Лондона и Локарно, причем, что особенно важно, картины молодых режиссеров, свидетельствуют



«Вжжжик», режиссер Бибан Кидрон (Великобритания)

[3] См.: «Искусство кино», 1987, № 9, с. 116.

[4] Там же.

(процитирую оппонента В. Дмитриева — К. Разлогова): «идея стабильности семьи, преемственности поколений не содержит в себе ничего специфически консервативного»[5]. Эти картины как раз и были попыткой (бесплодной порой в мире вседозволенности, цинизма и одиночества) обрести нравственное равновесие, веру в нечто незыблемое, абсолютное — пусть это будет семья, любовь, отчий дом, собственное детство, в понятия этически устойчивые, в норму, определяемую чистой совестью, патриархальным чувством стыда, традиционным страхом «преступить». Консервативные элементы входят в конечном счете в идейную основу «Семейного портрета в интерьере» и «Пугала», «Четырех друзей» и «Короткого фильма о любви» (привожу лишь названия, первыми пришедшие на ум).

И еще одно наблюдение, вывезенное из Локарно и Лондона: именно «папино кино» молодых — сегодня, разумеется, более смирных, чем их предшественники двадцать лет назад (об этом много написано, не стану повторяться), тем не менее отмечено печатью антибуржуазности. Аморализм, благополучно (в разных его формах) интегрированный истеблишментом, приручен и респектабельным буржуазным кино. Потому-то в нашем мире, где страх неизбывен и угроза жизни как таковой растворена в повседневности, кинематографический эскейпизм мечты о стабильности способен, думаю, воплощать благородные идеи отчаянного индивидуального бунта в защиту простого смертного.

Нуждаясь в иллюстрации этих затянувшихся рассуждений, с энтузиазмом вспоминаю остроумную комедию нравов «Высокие надежды», ленту в высшей степени английскую, отсылающую к живым по сей день традициям национальной драматургии. Автор сценария и режиссер Майк Лей с блистательной актерской труппой выстраивает серию точных сиюминутных зарисовок из жизни нескольких семейных пар. Тут и очаровательно смешные положительные персонажи — молодая чета, дружно и безбытно существующая в халупе на чердаке; и их пробившиеся в «low middle class» родственники, несущие эту свою классовую принадлежность горделиво, как знамя; и, наконец, парочка нуворишей, поднявшаяся еще выше, а потому еще более ревностно соблюдающая ритуал «приличных людей», куда входит, например, обязательное посещение престижной оперы. Нелепые претензии, жалкие амбиции и страхи этих типов, их вульгарные манеры и мещанские представления о прекрасном — все это режиссер наблюдает то с едкой иронией, то с искренним сочувствием. Понятно почему: кажется, так укоренены в веках и этот образ жизни, и сами эти социальные типы, и все, что их окружает, существуя как бы помимо них, отдельно, не ими придуманное и им не подвластное — одинаковые аккуратные садики и одинаковые вылизанные квартирки в одинаковых белых двухэтажных домиках — кажется, так весь этот благоустроенный мир изначален и вечен, что люди в его декорациях — просто послушные статисты. Но Майк Лей смотрит на жизнь, как он сам признается, с «изрядной долей оптимизма». Может, эта доля и питает его надежды на сохранность, выживаемость человеческого — даже «в нашем жутком сегодняшнем мире, где царят алчность, цинизм и холод», говорит Лей (прибавляя при этом еще менее лестные слова про родную Англию).

Некоммуникабельность и «никомуненужность» современного человека тревожат кинематограф по-прежнему, как и в годы, прошедшие (условно) под знаком Антониони. Многие сегодняшние молодые,однако, уже не склонны исследовать «несчастное сознание» XX века: это данность, которая раз и навсегда вынесена за скобки, подобно условию задачи. И вот в контексте этих оговоренных со всеми условий нехитрая попытка сблизиться с кем-то, желание — в любви ли, в приятельстве — кого-то приютить, да просто поселить у себя в доме, рассматриваются как шанс спастись. Финал «Высоких надежд» словно воплощает несбывшиеся мечты героя «Семейного просмотра»: пара молодых аутсайдеров забирает в свой нелепый чердачный уют одинокую престарелую бабусю...

Правда, если думать, что с обретением друга, семьи, любви, тепла домашнего очага рухнут все бастионы мировой тревоги, мировой тоски и т. п.,— тогда от идеи человеческого содружества остается лишь безоблачная радость достижения буржуазной (по самой своей сути) душевной сытости, покоя и респектабельности. Причем триумф консервативного сознания вовсе не отменяет такая мелочь, как отсутствие хэппи энда. Что, например, продемонстрировала картина итальянца Марко Лето «Особенная женщина», вялая салонная «каммершпиле». В ленте опытного профессионала нельзя узнать ни философскую въедливость прозы Симоны де Бовуар, ни тонких, а здесь неживых и

[5] Там же, с. 115.

старательных Леа Массари и Эрланда Юсефсона.

Много толков вызвал в Локарно дебют живущего в Швейцарии арабского режиссера Самира. Фильм называется «Филу» — по прозвищу парнишки, чье бессмысленное, суматошное существование подается автором как слегка форсированное — и лишь потому кажущееся абсурдом — воспроизведение современного сумасшедшего мира. Пестрая мозаика мгновенно сменяющих друг друга кадров, в которых фантазер и хулиган Макс Хубер — немножко террорист (случайно, за компанию) и немножко безработный (он все время что-то делает) — совершает какие-то загадочные поступки — семантически важный прием построения фильма. Стилистика «Филу», инспирированная эстетикой клипа, также ориентирована на шок, цель которого — выворачивание наизнанку устоявшихся смыслов и клише — политических, идеологических, эстетических.

Особенно смешны снятые с артистической невозмутимостью сцены преследования Максом двух шпионов, «восточного» и «американского». (Трудно поверить, что режиссер не смотрел «Фаворитов луны» Иоселиани!) Всё потеха, пародия, прикол в этой очередной провалившейся операции бестолкового «бизнесмена», который поверил, что сможет легко заработать обещанные в теленовостях 100 000 долларов. Лес, озеро, безмолвная встреча двух типов, обмен конвертами, погоня. Только вот кончается эта дурацкая эскапада вполне серьезно: шутовской бег на месте упирается, наконец, в тупик настоящей жизни. Пока Макса не было дома, бандиты зверски убили Лиззи, девушку, которая жила у него просто потому, что ей негде было жить. А ведь только в этот день они неожиданно обнаружили, что небезразличны друг другу...

Трудно пока говорить о философской глубине и целостности мировоззрения молодых кинематографистов — заметно лишь, что они упорно пробиваются лишь к осознанию необходимости как-то поддержать нравственные основы жизни.

В качестве одного из таких знаков, обещающих надежду на выживание, в молодом кино (как ни странно) появляется мотив мечты. Существуя как контрапункт экранной реальности, подается она жестко, без «папиного» умиротворяющего прекраснодушия. Обреченные иллюзии юности звучат суровым приговором обществу, социальному и моральному его несовершенству.

Об этом, собственно, дебют двадцатисемилетней англичанки Бибан Кидрон, обаятельная лента со странным названием «Вжжжик» (в оригинале «Vroom»), что имитирует звук резко, с ходу рванувшей машины — поскольку старая американская колымага, поднятая из руин молодыми героями, играет важную роль в их истории. Беззастенчиво романтичной назвал ее критик К. Дживанс — с оттенком удивления, ведь романтизм нынче совсем не в моде. Впрочем, авторское мироощущение так остроумно растворено в живых зарисовках с натуры, что воспринимается как характеристика главного героя фильма. А ему простительно все, даже и романтическая инфантильность. Джейк в исполнении талантливого Клайва Оуэна («представьте себе,— предлагает зрителям К. Дживанс,— сочетание Джона Траволты и молодого Альберта Финни») — «беспечный ездок» конца 80-х. Вместе с закадычным другом, огненно-рыжим задирой Ринго он шатается по исхоженному вдоль и поперек родному городку, страстно мечтая сбежать куда подальше от этой тоскливой индустриальной провинции. В финале Джейк в огромной «ретро»-машине (помните «Американские граффити»?) выезжает на окраину, ползет вверх, вверх, подымается на холм и — отрывается от земли, взмывает над домами, над лугом — парит все выше, и летит из окна снятый крупно, во весь экран, ключ. От чего — неважно. Путешествие non stop, жажда приключений и перемен, non stop фантазия, мечта, презрение к оседлости и порядку. Не отпугивает банальностью эта простодушная символика, потому что нет в ней никакой «взрослой» многозначительности, она, словно неожиданно взмывшая ввысь мелодия «Битлз», демонстративно ломает линию, порывает с сюжетом, отлетает от бесхитростных земных коллизий.

Даже в пересказе, я думаю, читатель узнает реминисценции из незабываемого искусства английских «рассерженных». Тридцать лет прошло, но Альберт Финни вспомнился сегодня не случайно. Тогда с такого же холма его Артур Ситон, юный работяга из фильма Карела Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром», покорно спустился вниз и вернулся назад в город, в тусклый быт, в монотонность уготованной судьбы. Может, испугавшись повторения его биографии, биографии своего «предка», и взмывает с холма («вжжжик!»), и летит куда подальше — прочь от скучного городишки бродяга Джейк. Герой нового молодого английского кино, явления, пожалуй, самого приметного среди молодых национальных кинематографий.

Окончание в следующем номере

Сергей Лаврентьев

Ну что ж, поговорим о кризисе...

Сегодня, когда многие наши киноведы заходятся от восторга по поводу картин и художников, которых они сами еще вчера поливали грязью, из уст наиболее честных знатоков мирового кино мы часто слышим утверждения о тотальном кризисе экранного искусства.

Порядочность тех, кто сетует сегодня по поводу кинокризиса, отметает всякие подозрения в неискренности. Но, что самое главное, правоту этих рассуждений красноречиво подтверждает ряд современных картин с Запада (да и с Востока тоже), часто поставленных знаменитыми режиссерами.

Но, собственно, кто сказал, что кризис — это так уж неинтересно? Ведь кризис — это не только состояние упадка. Это еще и ожидание нового подъема.

Кризис мирового кино проявляется, как минимум, двояко — как кризис идей и как кризис художественной формы, в которую эти идеи облекаются на экране. Для разговора о кризисе идей трудно найти лучший пример, чем творчество французского режиссера Клода Лелуша.

В 1960 году двадцатитрехлетний документалист организует собственную компанию по производству игровых картин. Ежегодно он выпускает по одному фильму, но все они приносят ему лишь убытки. Критики их в лучшем случае не замечают. Но вот настает 1966 год. Картина «Мужчина и женщина» удостаивается Главного приза в Канне, «Оскара» и еще сорока двух призов во всем мире.

«Мужчина и женщина 20 лет спустя» („Un homme et une femme vingt ans déja")
Автор сценария и режиссер Клод Лелуш (Франция).

В ситуации повсеместного разрушения традиционной морали, в ситуации стремительного изменения стиля и ритма жизни Клод Лелуш снял удивительную ленту. Не отчаянным мелодраматизмом покорила она мир, хотя и снята была в жанре мелодрамы. Не эротической смелостью, хотя постельная сцена по тогдашним временам была действительно смела. И даже не очарованием актеров, хотя Жан-Луи Трентиньян и Анук Эме поистине были обворожительны. Она поразила всех тем, что просто, без аффектации напомнила людям — вы можете пускаться во все тяжкие на пути прогресса, можете камня на камне не оставить не только от традиционной, но и вообще от какой бы то ни было морали — но в основе жизни, в ее фундаменте всегда будут Он и Она, их такие простые и в то же время такие непостижимо великие отношения.

Фильм «Мужчина и женщина» стал визитной карточкой Лелуша, символом его славы. И эта же картина стала его подлинным проклятьем. После нее на сегодняшний день он поставил двадцать две полнометражные картины, и все они, за исключением двух-трех, явились не чем иным, как бесконечными повторениями «Мужчины и женщины». Он мог снимать политизированные ленты («Жить, чтобы жить», «Жизнь, любовь, смерть»), гангстерские боевики («С Новым годом», «Кот и мышь»), триллеры («За нас двоих») или жизнеописания знаменитых людей («Эдит и Марсель») — и во всех этих случаях он снова и снова как бы инстинктивно возвращался к своей главной картине. Она словно преследовала Лелуша, не выпускала за пределы очерченного в 1966 году круга. Даже в названиях его фильмов ощущалось это преследование: «Если бы при-

шлось все начать сначала», «Другой мужчина, другой шанс»...

Надо отдать Лелушу должное — он честно пытался разорвать это кольцо. Снимал фантастику («Да здравствует жизнь!»), драму периода оккупации («Уйти — вернуться»), но из этого мало что получалось.

И вот, наконец, в 1986 году он решил не сопротивляться больше и пошел, что называется, «на вы». К двадцатилетнему юбилею своего главного фильма он снимает его продолжение.

«Мужчина и женщина 20 лет спустя», режиссер Клод Лелуш

Разница между двумя лентами о Мужчине и Женщине видна сразу. Раздвинул рамки экран — из обычного стал широким. И фильм, лишившись камерности, обрел некую не совсем уместную масштабность. В «Мужчине и женщине» не было ничего, кроме любви, в фильме «Мужчина и женщина 20 лет спустя» любовь утонула в навороте событий. Здесь фрагменты из нескольких фильмов, создаваемых Анн Готье в качестве продюсера, жутковатое приключение Жан-Луи в пустыне, рассказ о жизни дочери Анн и сына Жан-Луи и диалоги героев, встретившихся спустя годы и понявших, что любовь их не покинула...

Посреди всей этой событийной кутерьмы вдруг возникают кадры первого фильма — но они даже в широкоэкранном изображении не кажутся здесь нужными. Похоже на то, что постановщик, сознавая художественную несостоятельность своего проекта, с помощью этих «классических» кадров пытается погасить естественное зрительское недоумение по поводу того, что происходит на экране с его героями «двадцать лет спустя».

Следует поблагодарить «Совэкспортфильм», который наряду с новой лентой Лелуша приобрел для повторного проката «Мужчину и женщину». Впрочем, вряд ли сравнение двух этих картин настроит зрителя на оптимистический лад, мол, ничто — ни новое социальное положение, ни обремененность родственниками и новыми возлюбленными, не смогло убить прекрасное чувство. Увы, это не так. Встретившись через 20 лет, влюбленные хоть и пытаются начать все сначала, но из этого, в общем, ничего не получается. А разыграть как драму ситуацию невозможности возврата к старому у Лелуша просто не хватило пороха. Фильм в результате живет на искусственной подкормке бесконечных воспоминаний и странных попыток Анн Готье сделать давнюю историю материалом для очередного фильма.

«Мужчина и женщина 20 лет спустя» — картина, безусловно, кризисная, и в то же время вряд ли можно представить человека, интересующегося кино, который обделил бы ее своим вниманием.

Зрительское любопытство наверняка будет преследовать и еще одну ленту весеннего репертуара. Называется она «Враг мой» и поставлена в Америке западногерманским режиссером Вольфгангом Петерсеном. Это практически первая на нашем экране галактическая сказка, что, безусловно, обеспечит

крупные доходы кинопрокату. Наконец-то зрители увидят фантастическую историю, которая исполнена на высочайшем техническом уровне, значительно превышающем возможности цеха комбинированных съемок киностудии имени Горького. В нашей прессе много писалось и о гуманистической направленности этой ленты, герои которой несмотря на принадлежность к воюющим цивилизациям, не только находят общий язык, но и становятся друзьями. Уж если общий язык могли найти человек и инопланетная

«Враг мой», режиссер Вольфганг Петерсен

рептилия, то, без сомнения, его должны отыскать человек и человек, разделенные искусственными, хоть и земными, барьерами. Эту глубоко справедливую и крайне современную мысль в фильме Петерсена может вычитать даже дошкольник. Но, несмотря на полное соответствие фильма нашей концепции нового мышления, его тоже можно в известной степени признать явлением кризисного периода.

Дело в том, что картина вторична и для немца Петерсена, и для американского кинематографа. Режиссер здесь лишь развил мудрые мысли, что были заложены в его знаменитой «Бесконечной истории», имевшей шумный мировой успех, а у нас после непомерных сокращений скромно прошедшей на детских утренниках. В той ленте была предпринята попытка облагородить техническое и коммерческое великолепие кинофантастики по-американски непретенциозной европейской философичностью. В фильме «Враг мой» философствование обернулось пусть благородной, но все же пропагандой, этакой новой начинкой для начинающего дряхлеть жанра галактической сказки.

В нашей критике не так давно пытались противопоставить гуманизм фильма «Враг мой» якобы существовавшей агрессивности «Звездных войн». Что ж, в знаменитой ленте Джорджа Лукаса действительно нет даже и завуалированных призывов к дружбе с Советским Союзом, но в истории кино останется именно эта, многократно обруганная у нас картина, как произведение в высшей степени оригинальное. А «Враг мой» если и будет упомянут, то лишь как один из способов реанимации жанра, впавшего в состояние кризиса. Переговоры о закупке «Звездных войн» сейчас ведутся, и если они увенчаются успехом, останется лишь пожалеть о том, что фильм-родоначальник предстанет перед нашим зрителем позже фильмов-последователей. Впрочем, такое случается в нашем зарубежном кинорепертуаре не впервые, а чаще всего мы лишены возможности сравнить идущий у нас на экранах эпигонский фильм (например, «Танцор диско») с оригиналом («Лихорадка субботнего вечера»), и все же, при всех сожалениях, вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что

«Враг мой» ("Enemy Mine")
Автор сценария Эдвард Хмара по одноименной повести Барри Лонгиера. Режиссер Вольфганг Петерсен (США).

лента «Враг мой» значительно оживила наш весенний репертуар.

Мне уже приходилось писать в «ИК» о фильме знаменитого чехословацкого режиссера Веры Хитиловой «Волчье логово». Теперь картина выходит на наши экраны под названием «Турбаза «Волчья». Картина эта повсеместно признана кризисной в творчестве Хитиловой. Наш зритель, впрочем, не сможет разделить печаль критиков. Кто такая Вера Хитилова, чем она знаменита, ему неизвестно. Более того, если бы вдруг сейчас

серского творчества Хитиловой, что ж... Здесь впору вновь заводить ставший уже банальным разговор о кризисных явлениях в закупочной политике недавнего прошлого, когда считалось хорошим идеологическим тоном не замечать истинно крупные явления мирового кино.

Впрочем, упрек этот следует отнести не только к прошлому. Сейчас, когда стало можно, мы все еще продолжаем знакомить нашего зрителя не с самыми лучшими произведениями запретных ранее худож-

«Турбаза «Волчья», режиссер Вера Хитилова

на нашем экране появились «Маргаритки» или «О чем-то ином», зритель, наверняка, счел бы их менее интересными, чем вышеупомянутая «Турбаза». В «Турбазе» есть четкий и ясный сюжет, в котором реальность переплетается с жутковатой фантастикой. Острые, иногда едва ли не шоковые повороты рассказанной истории несомненно, что называется, привлекут к картине внимание зрителя. А если после просмотра он не сможет поставить ее в контекст режис-

ников, не слишком заботясь о том, укрепляют ли эти ленты авторитет их создателей. Хотелось бы в связи с этим поинтересоваться, почему фильм «Шут и королева», поставленный Хитиловой после «Логова» и несомненно более авторский, для советского проката приобретен не был? Думаю, в текущем репертуаре он был бы более уместен, чем, скажем, лента Гинека Бочана «Меня преследует смех», по поводу которой можно лишь развести руками. А ведь какие ленты снимал Бочан в шестидесятые годы! Их не было в советском прокате... Да что там говорить, кинематограф «пражской весны» — это, как выразился один из современных киноначальников, «наша боль». И хоть ска-

«Турбаза «Волчья» („Vlčí bouda")
Авторы сценария Даниэла Фишерова, Вера Хитилова. Режиссер Вера Хитилова (ЧССР).

зал он это для того, чтобы пресечь дискуссии о тогдашнем чехословацком кино, два эти слова как нельзя лучше характеризуют отношение мыслящих людей к существу проблемы.

Если судить по «гамбургскому счету», то следовало бы, очевидно, заявить и о том, что для знакомства с таким уникальным явлением современной американской культуры, как режиссер, актер, сценарист, писатель, музыкант Вуди Аллен, можно было выбрать фильм более характерный для его творческой манеры, чем «Пурпурная роза Каира». Но вряд ли этот «гамбургский счет» уместен. «Пурпурная роза...» отличается от неподражаемых манхэттенских историй Вуди Аллена лишь внешне — «сказочным» сюжетом, приметами стиля «ретро». Очаровательная легкость повествования, изящество диалогов, неизбывная авторская любовь к своим персонажам — эти опознавательные знаки алленовского стиля можно разглядеть здесь без особого напряжения. Ну, а в контексте нашего разговора о кризисе мирового кино «Пурпурная роза Каира» важна еще и потому, что наглядно отвечает на вопрос, где может черпать силы художник, когда искусство переживает кризис идей.

Героиня ленты, измотанная несладкой жизнью (Миа Фэрроу), избиваемая красноречивым супругом, единственную отраду находит в кинематографе. Там так все красиво, так непохоже на унылую повседневность, что несчастная женщина готова просиживать в темноте зала дни напролет. И вот однажды кино вознаграждает ее за преданность; по ироническому велению Аллена голливудский красавец (Джефф Дэниэлс) сходит с экрана, берет оторопевшую героиню за руку и уводит за собой.

«Пурпурная роза Каира», режиссер Вуди Аллен

«Пурпурная роза Каира» ("The Purple Rose of Cairo")
Автор сценария и режиссер Вуди Аллен (США).

Фильм Аллена можно рассматривать как еще одну вариацию на тему различия между искусством и действительностью. Но можно и как выражение признательности кинематографу, который даже в «низких», площадных своих ипостасях (а может быть, и в первую очередь — в «низких» и площадных) помогает человеку преодолевать тяготы жизни. Так кинематограф сам по себе становится предметом исследования кинорежиссера — и не случайно это произошло в пору кризиса идей. Вспомним, что великий фильм должны делаться фильмы для малого экрана. И тот факт, что в последнее время появилось много спектаклей, снятых на пленку, с большей или меньшей тщательностью загримированных под кинофильмы, свидетельствует, как мне кажется, о том, что создатели этих произведений помнят: зрители будут наслаждаться ими не только в кинозалах, но и дома, лежа на диване.

В репертуаре второго квартала, однако, есть картина, которая, кажется, сделана по

«Кондор», режиссер Ференц Андраш

«8 1/2» родился именно из такой ситуации.

Однако кризис идей — только одна сторона проблемы, другая — кризис киноформ. И здесь, на мой взгляд, дела обстоят гораздо более грустно.

Повсеместное распространение видео не только обеспечило массам более свободный доступ к мировому репертуару, но и поставило под удар перспективы использования режиссерами собственно кинематографических выразительных средств. Если бы мне кто-либо предложил посмотреть на видео, скажем, «8 1/2» или «Семь самураев», я воспринял бы это как не очень удачную шутку. Никакой эстетической нагрузки на изобразительный ряд, максимум внимания напряженной интриге, диалогам, красоте актеров — вот, по-моему, рецепт, по которому вышеприведенному рецепту и все-таки является Фильмом с большой буквы. Называется она просто и ясно — «Мелодрама» и является экранизацией некогда популярной, а ныне забытой пьесы Анри Бернстайна. На первый взгляд это действительно лишь экранизация пьесы. Картина целиком снята в декорациях, никаких визуальных изысков, сплошные диалоги, к тому же и героев всего четверо. Как положено в классической театральной пьесе, основные, «ударные» события происходят за рамкой кадра — в кадре о них лишь говорят. Сюжет

«Мелодрама» ("Meló")
По пьесе Анри Бернстайна. Режиссер Ален Рене (Франция).

картины целиком обусловлен ее названием: встреча друзей после долгой разлуки, знакомство с женой друга, любовь, связь, страдания, самоубийство, снова страдания...

Так почему же произведение это стало одним из центральных среди рассматриваемых фильмов? Да потому, что поставил его великий режиссер Ален Рене. Автор фильмов «Хиросима, моя любовь» и «В прошлом году в Мариенбаде», открывших тридцать лет назад новые возможности киноязыка, сделал «Мелодраму», как мне кажется, с установкой на спор со сложившейся эстетической ситуацией. Он как бы решил показать своим многочисленным коллегам, чем в идеале может обернуться театрализация киноэкрана, если эту художественную идею довести до логического конца. С максимальной дотошностью создавая театр на экране, Рене добивается удивительного: действо, разыгранное по самым реалистическим, традиционным законам сцены, выглядит на экране в высшей степени авангардно.

Конечно, данный пример единичен, но наличие этой картины свидетельствует о том, что для большого таланта даже ситуация кризиса художественной формы может служить импульсом к творчеству.

И как бы в утешение любителям кино, к нам сегодня приходят фильмы, снятые давным-давно, когда разговоры о тотальном кризисе еще не велись. Впрочем...

Знаменитый фильм Жана Ренуара «Френч канкан» появился на французских экранах в 1955 году, когда состояние национального кинематографа трудно было признать удовлетворительным. «Очаровательные» комедии, особым очарованием не блещущие, весьма средние криминальные драмы да плюшевые, безразличные экранизации литературной классики — вот лицо тогдашнего французского кино. И Ренуар, создавая «Канкан», поступил по отношению к нему примерно так же, как Рене — по отношению к кинематографу современному. Ренуар доказал, что большое искусство может разместиться и в «непрестижных» структурах.

«Фильм привлечет в первую очередь любителей оперетты, ибо в нем налицо все признаки жанра — мелодраматическая интрига, множество комедийных нюансов и праздничный, яркий финал». Эти строчки редакторской аннотации — чистая правда, и мне даже кажется, что картина будет иметь у нас некоторый коммерческий успех. Ведь в основе сюжета — история создания знаменитого кабаре «Мулен Руж», аранжированная несколькими любовными приключениями, неподражаемыми песенками, исполняемыми под огневой канкан. Краски в фильме, кажется, кружатся и дурачатся подобно девицам из кордебалета. Соединение несокрушимости и изящества в игре Жана Габена, трогательность юной Франсуазы Арну, ироническое величие Марии Феликс — все это вкупе дает нам осознать свою сопричастность тайне рождения искусства. Пусть невысокого, пусть простого... Искусства как потребности человека в сотворении прекрасного.

Особую пикантность сюжету придает то обстоятельство, что в очаровательную героиню влюблен загадочно-прекрасный русский князь Александр. Он пытается покончить с собой, и в конце концов именно благодаря его деньгам «Мулен Руж» распахивает свои двери. Любопытная деталь: раньше наши критики, писавшие о картине, именовали Александра... болгарским принцем! Неужели наличие этого персонажа и обусловило 35-летнюю задержку с покупкой фильма? А чем объяснить тот факт, что только в этом году мы увидели ленту чехословацкого режиссера Франтишека Влачила «Тени знойного лета»? Тем, что исполнитель главной роли Юрай Кукура эмигрировал в ФРГ? Но ведь это случилось не сразу. По каким причинам была отклонена картина в 1977 году? Узнать об этом теперь, наверное, уже никогда не удастся, но скорее всего, причины были явно не кинематографическими. Ведь высокий художественный уровень ленты очевиден даже для тех, кто сегодня увидит ее в окружении вышеназванных произведений, созданных признанными корифеями мирового кино.

История, рассказанная в фильме, драматична сама по себе. Летом 1947 года на отдаленный хутор, где хозяйствует молодой крестьянин Ондрей, пробирается банда бывших фашистов и бандеровцев. Хутор — лишь остановка на их пути к границе, но Ондрею от этого не легче. Он прекрасно понимает, с кем имеет дело. Малейшее ослушание — и ему, жене, детям несдобровать.

«Френч канкан» ("French cancane")
Авторы сценария Жан Ренуар и Андре-Поль Антуан. Режиссер Жан Ренуар (Франция).

«Тени знойного лета» ("Stiny horkého léta")
Автор сценария Иржи Кржижан. Режиссер Франтишек Влачил (ЧССР).

Режиссер избегает какого бы то ни было педалирования. Напряжение, которым заряжен каждый эпизод картины,— это не столько напряжение интриги, которая не лишена элементов жанра, сколько напряжение духовной воли героя, который переживает момент выбора.

Прежде чем действие замкнется на одиноком хуторе, мы станем свидетелями настороженного отношения к Ондрею со стороны местного начальства и открытой ненависти жителей городка, расположенного невдалеке от владений крестьянина. Знойное лето 1947-го. Не пройдет и года, как начнется процесс сталинизации чехословацкого общества. Что будет ждать честного и гордого единоличника в ситуации принудительной коллективизации?.. Впрочем, его-то как раз ничего ждать не будет. Он победит бандитов и погибнет в схватке. А если бы не было бандитов?.. Какая бы участь ждала «классового врага» Ондрея и его семью? Так или примерно так, разжигая в себе подозрительность, пытался домыслить за автора вероятный исход судьбы Ондрея, к тому же еще и убежденного индивидуалиста (!), некий неведомый нам страж нашей политической девственности, окопавшийся в закупочной комиссии. Итогом его бдительной работы стала отсрочка советской премьеры фильма Влачила на десять лет.

С фильмом венгерского режиссера Ференца Андраша «Кондор» тоже случилось нечто подобное. Дублировали его в 1983 году, но с выпуском подзадержались аж до 1989-го. В чем же здесь дело?

«Кондор» ("Dögkeselyü")
Авторы сценария Миклош Мункачи, Ференц Андраш по роману Миклоша Мункачи. Режиссер Ференц Андраш (Венгрия).

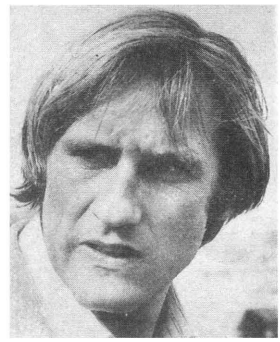
На первый взгляд ни в чем. Обычная криминальная история о таксисте, которого обворовали две старушки. Он пытается найти защиту у правосудия, это ему не удается, и тогда озлобленный герой решает сам отомстить мошенницам.

Но все это — лишь на первый взгляд. Уже второго достаточно для того, чтобы заметить социальный фон, на котором разворачивается история, почувствовать жесткость и скепсис, с которыми относится постановщик к действительности. И финальное самоубийство героя свидетельствует не только об осознании им пагубности пути, на который он встал. Йожеф Шимон не нужен этой жизни. И поэтому он, умный, способный инженер, работает таксистом. Поэтому, попав в беду, он испытывает боль и тоску от снисходительной иронии и насмешек товарищей и властей. Поэтому, осуществив свой план по наказанию обидчиц, он понимает, что лишь уподобился им. Поэтому не кажутся благом ни полученный миллион форинтов, ни дальнейшее безбедное существование. Социальные мотивы разочарования своего героя замечательный актер Дьёрдь Черхалми передает с поразительной наглядностью.

Теперь судите сами — мог ли такой герой появиться на нашем праведном экране в 1983 году?..

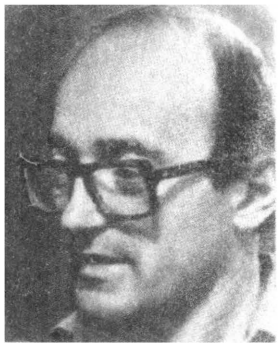
В заключение скажу, что в репертуаре третьего квартала «полочных» зарубежных фильмов, то есть картин прошлых лет, выпущенных сегодня, еще больше. И если представить, что мировой кризис кино вдруг полностью сведет на нет выпуск новых лент, мы можем еще долго не волноваться. Пробелы в нашем кинообразовании столь велики, что их не восполнить и за столетие. У каждого — свои методы борьбы с кризисом...

ЖЕРАР ДЕПАРДЬЕ, актер (Франция)



Родился 27 декабря 1948 года в Шатору. С двенадцати лет выступал в барах, был уличным торговцем. Затем путешествовал по Франции, занимался боксом. С 1964 года учился на актерских курсах Ш. Дюллена в Париже, где познакомился со своей будущей женой (с 1970 года) актрисой Элизабет Депардьё. В 1965 году начал сниматься в кино. Играет также в театре.

1965: к/м ф. «Битник и кошечка» («Le beatnik et le minet»); «Рождественский гимн» («Christmas Carol»), не закончен, реж. А. Варда. *1966:* ТВ ф. «Свидание в Баденберге» («Rendez-vous à Badenberg»). *1967:* ТВ ф. «Киборг» («Le cyborg»); ТВ ф. «Танго» («Tango»). *1969:* ТВ ф. «Угрозы» («Menaces»); ТВ ф. «Неизвестный» («L'inconnu»); ТВ ф. «Мегрэ» («Maigret»). *1970:* «Вечерний крик баклана над джонками» («Le cri du cormoran le soir au-dessus des jonques»). *1971:* «Немного солнца в холодной воде» («Un peu de soleil dans l'eau froide»), реж. Ж. Дере; «Пожизненная рента» («Le viager»); «Убийца» («Le tueur»); «Натали Гранже» («Nathalie Granger»), выпуск на экран — 1973, реж. М. Дюра. *1972*; ТВ ф. «Хорошо устроившийся господин» («Un monsieur bein rangé»); «Стреляющий быстрее тени» («La scoumoune»), реж. Ж. Джованни; «На встречу веселой смерти» («Au rendez-vous de la mort joyeuse»); «Дело Доминичи». («L'affaire Dominici»). *1973:* **«Двое в городе»** («Deux hommes dans la ville»), реж. Ж. Джованни; «Трудный день королевы» («Une rude journée pour la reine»), реж. Р. Аллио; «Гаспары» («Les gaspards»); «Вальсирующие» («Les valseuses»), реж. Б. Блие: «Женщина с Ганга» («La femme du Gang»), реж. М. Дюра. *1974*: «Ставиский» («Stavisky»), реж. А. Рене; «Венсан, Франсуа, Поль и другие» («Vincent, François, Paul et les autres»), реж. К. Соте; «Не такой уж и плохой» («Pas si méchant que ça»), Швейцария — Франция, реж. К. Горетта. *1975:* **«Семь смертей по рецепту»** (в СССР — **«В сетях мафии»**, «Sept morts sur ordonnance»); «Любовница» («Maîtresse»), реж. Б. Шрёдер: «Я тебя люблю, а я тебя больше не люблю» («Je t'aime, moi non plus»); «Бакстер, Вера Бакстер, или Пляжи Атлантики» («Baxter, Vera Baxter, ou Les plages de l'Atlantique»), выпуск на экран — 1977, реж. М. Дюра. *1976:* «Последняя женщина» («L'ultima donna»), Италия — Франция, реж. М. Феррери; «Двадцатый век» («Novecento»), в Италии, реж. Б. Бертолуччи; «Барокко» («Barocco»), реж. А. Тешине; «Рене Жердь» («René la Canne»), реж. Ф. Жиро. *1977:* «Грузовик» («Le camion»), реж. М. Дюра; «Скажите ей, что я ее люблю» («Dites-lui que je l'aime»), реж. К. Миллер; «Ночью все кошки серы» («La nuit tous les chats sont gris»); «Приготовьте платочки» («Préparez vos mouchoirs»), реж. Б. Блие; «Виоланта» («Violanta»), в Швейцарии, реж. Д. Шмид; «Прощай, самец» («Ciao, maschio»), Италия — Франция, реж. М. Феррери. *1978:* «Женщина-левша» («Die linkshändige Frau»), в ФРГ, реж. П. Хандке; «Сахар» («Le sucre»); «Собаки» (в СССР — **«Собаки в городе»**, «Les chiens»). *1979*: «Пробка, невероятная история» (L'ingorgo, una storia impossible»), в Италии, реж. Л. Коменчини; «Грозовая Рози» («Temporale Rosy»), в Италии, реж. М. Моничелли; «Холодная закуска» («Buffet froid»), реж. Б. Блие. *1980*: **«Мой американский дядюшка»** («Mon oncle d'Amérique»), реж. А. Рене; «Последнее метро» («Le dernier metro»), реж. Ф. Трюффо, премия «Сезар» за роль; «Лулу» («Loulou»), реж. М. Пиала; **«Инспектор-разиня»** («Inspecteur la bavure»), реж. К. Зиди; «Я вас люблю» («Je vous aime»), реж. К. Берри. *1981*: «Выбор оружия» («Le choix des armes»), реж. А. Корно; **«Женщина рядом»** (в СССР — **«Соседка»**, «La femme d'à côté»), реж. Ф. Трюффо; **«Приманка»** (в СССР — **«Невезучие»**, «La chèvre»), реж. Ф. Вебер. *1982:* **«Возвращение Мартена Герра»** («Le retour de Martin Guerre»), реж. Д. Винь; «Старший брат» («Le grand frère»), реж. Ф. Жиро; «Дантон» («Danton»), реж. А. Вайда. *1983:* «Луна в сточной канаве» («La lune dans le caniveau»), реж. Ж. Ж. Бенекс; **«Папаши»** («Les compères»), реж. Ф. Вебер. *1984:* «Форт Саганн» («Fort Saganne»), реж. А. Корно; «Тартюф» («Le Tartuffe»), реж. Ж. Депардьё; **«Берег левый, берег правый»** («Rive droite, rive gauche»), реж. Ф. Лабро. *1985:* «Полиция» («Police»), реж. М. Пиала, приз МКФ в Венеции за роль; «Одна женщина или две» («Une femme ou deux»), реж. Д. Винь; «Вечерний туалет» («Tenue de soirée»), реж. Б. Блие. *1986:* «Ненавижу актеров» («Je hais les acteurs»); «Все начинается с улицы» («Rue de départ»), **«Беглецы»** («Les fugitifs»), реж. Ф. Вебер; «Жан де Флоретт» («Jean de Florette»), реж. К. Берри. *1987:* «Под солнцем сатаны» («Sous le soleil de Satan»), реж. М. Пиала. *1988:* «Камилла Клодель» («Camille Claudel»), «Странное место для встречи» («Drole d'endroit pour une recontre»); «Двое» («Deux»), реж. К. Зиди. *1989:* «Слишком прекрасна для тебя» («Trop belle pour toi»), реж. Б. Блие.



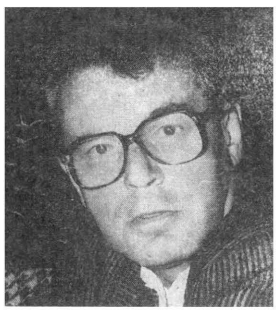
ЛАСЛО ЛУГОШШИ, режиссер (ВНР)

Родился 23 октября 1939 года в Будапеште. В 1961 году окончил операторский факультет Высшей школы театра и кино в Будапеште, в 1962—64 годы стажировался во ВГИКе, был ассистентом режиссера Г. Чухрая. С 1968 года — режиссер. С 1981 года — генеральный секретарь Союза кинематографистов ВНР. Лауреат премии имени Б. Балаша (1977). Заслуженный артист ВНР (1986). *1968:* к/м «Странная мелодия» («Különös melódia»), и ав. сц. *1975:* **«Установление личности»** (в СССР — **«Его настоящее имя»**, «Azonosítás»), приз на МКФ в Западном Берлине-76. *1980:* «Спасибо, ничего» («Köszönöm, megvagyunk»), приз на МКФ в Западном Берлине-81. *1984:* **«Лепестки, цветы, венки»** («Szirmok, virágok, koszorak»), и соав. сц., спец. приз на МКФ в Западном Берлине-85.

БАРБАРА САСС, режиссер (ПНР)

Родилась 14 октября 1936 года в Лодзи. Окончила Лодзинскую киношколу в 1958 году. Была вторым режиссером на фильмах А. Вайды, В. Е. Хаса, Е. Сколимовского, Э. Жебровского, режиссером в театре. С 1972 — режиссер на ТВ, затем в кино. Ее муж — известный оператор Веслав Здорт.

1958: дипломный фильм «Сицилия» («Sycylia»). *1972:* к/м ТВ ф. «Последний лист» («Ostatni liść»), и ав. сц. по О. Генри. *1974:* ср/м ТВ ф. «Девушка и голуби» («Dziewczyna i gołębie»), и ав. сц по Я. Ивашкевичу. *1975:* новелла «Литератор» в фильме «Сценки из жизни» («Literat» — «Obrazki z życia»). *1978:* ТВ ф. «Войти в поток» («Wejście w nurt»). *1980:* «Без любви» («Bez miłości»), и ав. сц., гл. приз и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Мангейме. *1981:* «Дебютантка» («Debiutantka»), и ав. сц. *1982:* «Крик» («Krzyk»), и ав. сц., приз на МКФ в Сан-Себастьяне-83. *1985:* «Девочки из Новолипок» («Dziewczęta z Nowolipek»), и ав. сц.,; «Райская яблоня» («Rajska jabłoń»), и ав. сц. *1987:* «В клетке» («W klatce»), и ав. сц.



МИЛОШ ФОРМАН, режиссер (США)

Родился 18 февраля 1932 года в Чаславе (Центральная Богемия, Чехословакия). Родители погибли в немецком концлагере. Окончил ФАМУ (Пражскую киношколу) в 1956 году. Был сценаристом ряда фильмов, ассистентом режиссера, с 1962 года — режиссер. Один из лучших представителей чешской «новой волны». С 1970 года работает в США, принадлежит к числу выдающихся режиссеров мирового кино. С 1978 года преподает на кинофакультете Колумбийского университета.

Фильмы в ЧССР: *1962:* ср/м «Конкурс» («Konkurs»), и соав. сц. *1963:* ср/м «Если бы не было музыки» («Kdyby ty muziky nebyly»), и соав. сц., оба фильма вышли под названием «Конкурс». *1964:* «Черный Петр» («Černy Pétr»), и соав. сц., гл. приз на МКФ в Локарно. *1965:* «Любовные похождения блондинки» («Lasky jedné plavovlásky»), и соав. сц., приз на МКФ в Венеции. *1967:* «Горит, моя барышня...» («Hoři, má panenko»), и соав. сц. Фильмы в США: *1970:* «Отрыв» («Taking Off»), и соав. сц., приз на МКФ в Канне-71. *1973:* новелла «Десятиборье» в фильме «Глазами восьми» («The Decathlon» — «The Visions of Eight»). *1975:* **«Полет над гнездом кукушки»** («One Flew over the Cuckoo's Nest»), 5 премий «Оскар», в том числе за фильм и режиссуру. *1979:* «Волосы» («Hair»). *1981:* **«Рэгтайм»** («Ragtime»), с Великобританией, по Э. Л. Доктороу. *1984:* **«Амадей»** («Amadeus»), по П. Шеффер у, 8 премий «Оскар», в том числе за фильм и режиссуру, премия «Сезар», премия «Давид» Донателло».

С. Кудрявцев

Роман американского писателя Айры Левина «Ребенок Розмари» прославился после того, как был экранизирован известным мастером жанра «ужасов» Романом Поланским.

«Блестящая страшная сказка про современные темные силы, заставляющая вас поверить в невозможное... Я верил каждому слову и прочитал с огромным интересом». Так высказался о романе Айры Левина замечательный американский писатель Трумен Капоте.

Миа Фарроу в фильме «Ребенок Розмари» (режиссер Роман Поланский)

«...Представьте себе, что вы — современная девушка, вы недавно вышли замуж и переезжаете в старинный фешенебельный нью-йоркский дом с довольно странным прошлым. Представьте себе, что вы уже ждете ребенка, когда у вас возникают подозрения, что в доме обосновалась группа поклонников Сатаны, овладевшая искусством черной магии и колдовства. Представьте себе, что целью их дьявольского заговора становится не только ваш муж, но и ваш ребенок.

Именно это и произошло с Розмари... Или все же не произошло?

Эти слова взяты нами из рекламы романа,

который впервые на русском языке будет печататься в нашем журнале в конце нынешнего и в первой половине будущего года.

ОСТАНОВИТЕ САМОЛЁТ-
Я СЛЕЗУ!

Эфраим Севела

Остановите самолет — я слезу!

Время от времени в нашем журнале под рубрикой «Рассказы кинематографистов» появлялись литературные произведения деятелей кино.

Начиная с этого номера мы решили расширить диапазон публикаций и будем печатать не только рассказы и воспоминания, но повести и романы, так или иначе связанные с кинематографом. Это могут быть произведения, автор которых кинематографист. Или — действие которых происходит в кинематографической среде. Или — послужившие основой для интересного фильма. Или... да жизнь подскажет.

Новая рубрика называется — «ИК». Избранная проза» не потому, что она предполагает нечто фундаментальное и отстоявшееся, а потому, что выбрана по принципу, указанному выше.

Начинаем мы рубрику публикацией журнального варианта повести Эфраима Севелы «Остановите самолет — я слезу!», написанной в 1975 году. События повести, показанные и гротескно, сатирически, и горько, грустно, уже принадлежат истории, однако историю надо знать.

Представляет автора кинорежиссер Владимир Мотыль.

К началу семидесятых наслышан я был немало о плодовитости Ефима Севелы, по сценариям которого фильмы делались чуть не каждый год. И вдруг слышу, уезжает. Навсегда...

Вспоминаю, как осуждали его: чего недоставало человеку, зарабатывал лучше многих, жил в отдельной квартире, в центре. Рванул за долларами?..

Задолго до его отъезда попался мне сценарий Севелы «Земля жаждет чуда». Прошло с тех пор много лет, но и сегодня некоторые сцены и эпизоды живут во мне настолько зримо, будто увидел я тогда удивительный фильм. Между тем картина снята не была. Как мне представляется, это одна из причин, в которой и заключена суть отгадки той драмы, которую пережил Севела вместе с десятками подобных ему беженцев семидесятых.

Чтобы ощутить, насколько закономерен был этот слом для писателя, мне придется пересказать смысл загубленного замысла. Итак, о чем был сценарий?

Близился конец войны. В воздушном бою столкнулись два асса — русский и финн. Оба самолета задымили, летчики успели выброситься на парашютах. Едва они приземлились (точнее было бы сказать, «приболотились», потому что дело происходило среди топей, раскинувшихся на сотни километров) — началась жестокая охота друг за другом двух непримиримых врагов.

Одолеть один другого они так и не смогли, и в ходе поединка были израсходованы пистолетные обоймы. Оставалось в патронниках лишь по патрону. Каждый предпочитал плену самоубийство. Как бы то ни было, люди очутились наедине со стихией, враждебной человеку. Чтобы выжить, не сгинуть в болотах, волей-неволей инстинкт самосохранения заставил их пойти на сближение и даже оказывать помощь друг другу.

На привалах тяжкого пути они узнали друг о друге немало, даже о семьях, с которыми разлучила обоих война. В конце концов, когда в результате охоты на дичь у них остался один патрон на двоих, оба условились, если выйдут к расположению русских, наш летчик

не станет мешать финну покончить с собой. Если наоборот — русский израсходует патрон на себя...

После долгих дней и недель пути два изможденных, бородатых человека обрели под ногами надежную почву. Но первый же огонек, забрезживший вдалеке, был не в радость: кому-то из них придется умереть.

Мальчик-пастух, к которому они приблизились, на вопрос, кто в деревне, немцы или русские, рассмеялся:

— Кончилась война-то.

Заряженный пистолет падает на землю.

Двое сильных мужчин, перенесших нечеловеческие лишения, не в силах сдержать слезы.

Вряд ли тут требуется развернутый комментарий. Сценарий активно звал к отказу от человеконенавистнического мышления. К тому, что лишь сегодня, в конце восьмидесятых, с немалым трудом прокладывает дорогу в отношениях между людьми планеты. Автор опережал время, по крайней мере, на два десятилетия, напоминая людям, что вчерашние наши враги, хотим мы того или нет, — наши соседи, и мир на земле не может быть прочным без взаимной терпимости, без добрососедства. Если человечество хочет выжить, надо сделать так немного: отказаться от насилия и научиться в беде помогать друг другу.

Увы, после мимолетной хрущевской оттепели настала длительная полоса реставрации сталинизма, святая святых которого всегда была ненависть, подозрительность, вражда. Все средства массовой информации конца шестидесятых вновь принялись бряцать оружием. Нечего было и думать о постановке сценария «Земля жаждет чуда», ибо на чудо надежд не было ни у кого. Понимал это не хуже сценариста и Григорий Чухрай, отказавшийся от намерения снять фильм.

Много лет спустя я услышал, что на Западе издаются книги Севелы, и однажды в дальнерейсовом самолете, пересекавшем океан, увидел человека, читавшего книгу с портретом Севелы на обложке. Когда же я узнал, что наш бывший соотечественник снимает фильм как режиссер и продюсер, вывод напросился сам собой: освоил западный образ жизни, чтобы преуспеть. Не было сомнений: Севела приспособился, отрешился от прошлого и себе изменил. Мое мышление срабатывало по меркам застойного стереотипа.

Нынешний приезд писателя в Москву стал для меня открытием. В его фильме «Колыбельная» я не обнаружил ничего от западного, американского стиля. Я увидел типично нашу картину середины — конца шестидесятых. Недавно я прочел его трагикомическую книгу «Легенды Инвалидной улицы», проникнутую юмором и болью, и ощутил живучесть традиций Исаака Бабеля и Шолом-Алейхема. Прочел «Клен ты мой опавший» — печальную повесть о русской женщине, которую война лишила семейного счастья, повесть, изложенную в виде либретто будущего сценария, и вновь убедился, что все сокровенное, что не давало покоя писателю на Родине, осталось с ним навсегда. Судьбы его сверстников-соотечественников не стерлись в его памяти, и не очерствела душа в разлуке с Родиной. В писателе по-прежнему живут любовь и сострадание к людям, с которыми сводила его судьба в молодые годы.

По крупицам собираем мы то, что разбрасывалось по свету десятилетиями, что отвергалось временщиками от культуры лишь на том основании, что им не нравились те, кто не хотел перед ними склоняться в лакейской угодливости.

Рамки постулата «никто не забыт» сегодня становятся намного шире их первоначального смысла. Ибо мертвых любить мы умели давно. Труднее обретать терпимость. Труднее любить выживших и живых.

Владимир Мотыль

Международный аэропорт имени Дж. Ф. Кеннеди в Нью-Йорке. Борт самолета ТУ-144 авиакомпании «Аэрофлот». Температура воздуха за бортом —28 °С

— Здравствуй, жопа, Новый год!

О, простите ради Бога! Я не хотел сказать это вслух. Я только подумал так. Внутренний голос, как говорят киношники.

Но слово — не воробей, вылетело — не поймаешь. Поэтому еще раз прошу прощения, не сердитесь, не будем портить себе нервы. Так уж получилось, что рядом со мной сели вы, а не вон та блондинка. Я держал это место для нее — думал, сядет. А сели вы...

Значит, мы с вами — соседи. И лететь нам вместе в этом прекрасном самолете отечественного производства четырнадцать часов от города Нью-Йорка до столицы нашей родины Москвы. Поэтому не будем ссориться с самого начала, а лучше скоротаем время в интересной беседе и, возможно, если повезет, услышим что-нибудь новенького. Как сказал Сема Кац — пожарный при одном московском театре.

Вы не знаете эту историю? Слушайте, вы много потеряли. Эта история с бородой, ей было сто лет еще до того, как я очертя голову покинул Москву, чтобы жить на исторической родине.

Вы не знаете, что такое историческая родина? Сразу видно, не еврей. Любой советский еврей — сионист или антисионист, коммунист и беспартийный, идеалист и спекулянт, круглый дурак и почти гений — уж что-что, а что такое историческая родина, ответит вам даже в самом глубоком сне.

Но вы русский человек, это видно с первого взгляда, и зачем вам ломать голову, что такое историческая родина — когда родина у вас была, есть и будет, и это понятно и естественно, как то, что мы с вами дышим. А у евреев с этим вопросом не все гладко, и поэтому тоже понятно, почему им не нужно объяснять, что такое историческая родина.

Но не будем отвлекаться и забегать вперед. Вернемся к нашему пожарному Семе Кацу. Из московского театра. А насчет исторической родины мы успеем еще обменяться мнениями. Впереди долгий путь и много времени. Я, как видите, поговорить люблю, а вы, как я вижу, умеете слушать. Неплохая пара — гусь да гагара. Это и называется приятным обществом.

Все! Хватит трепаться, переходим к делу.

Евреи, как мы с вами знаем, народ крайностей, без золотой серединки. Если еврей умен, так это Альберт Эйнштейн или, на худой конец, Карл Маркс. Если же Бог обделил еврея мозговыми извилинами, то таких непроходимых идиотов ни в одном народе не найдешь, и Иванушка-дурачок по сравнению с ним — великий русский ученый Михаил Ломоносов.

Пожарный Сема Кац, который каждый божий вечер, когда шел спектакль в театре, дежурил за кулисами на случай пожара, чтоб без паники и желательно без смертельных ожогов эвакуировать публику из зала, если пожар все же случится, относился ко второй категории евреев, то есть не к тем, что дали миру Альберта Эйнштейна и основоположника научного марксизма. Сема Кац, хоть удачно выдал замуж двух дочерей и был дедушкой, отличался дремучим невежеством и наивностью новорожденного. Он знал только свою профессию и был без ума от театра. До того без ума, что мог в сотый раз с интересом смотреть одну и ту же пьесу. И поскольку стоило закрыться занавесу, как все

Журнальный вариант

© E. Sevela

начисто улетучивалось из его головы, то назавтра он с не меньшим увлечением слушал тот же текст, стоя за кулисами и разинув рот от удовольствия.

Так вот как-то раз этот самый Сема Кац потряс всю театральную Москву. Актеры, зная преданность пожарного Каца театру, великодушно позволяли ему сопровождать их после спектакля до метро и молча слушать их треп. Сема Кац один единственный раз вмешался в разговор, и этого ему было достаточно, чтобы прославиться на всю Москву. И ее окрестности.

Актеры спорили о чем-то, шагая в сопровождении пожарного к метро, и кто-то, доказывая свою правоту, сказал:

— Это так же реально, как и то, что земля круглая.

— Земля круглая? — не выдержал пожарный Кац и рассмеялся этому, как удачной шутке.

Оторопевшие актеры, которые никак не ожидали обнаружить в середине двадцатого столетия в столице державы, запускающей спутники, такого мамонта, стали популярно разъяснять ему все, что знает крошка-школьник. Сема Кац слушал, как волшебную сказку, и у входа в метро, когда прощался с актерами, сказал растроганно:

— Вот почему я люблю с вами гулять — от вас всегда узнаешь что-нибудь новенького.

Прелестно! Я очень доволен, что удалось вас рассмешить. Значит, конфликт исчерпан и мы можем познакомиться поближе.

Разрешите представиться. Рубинчик. Аркадий Соломонович. Сын, как говорится, собственных родителей. По профессии — увы! — парикмахер. Дамский и мужской. Не смотрите на меня так. Да, да. Парикмахер. И если вам показалось, что я кто-нибудь другой, то не вы первый ошибаетесь. Я — парикмахер высшего разряда. Гостиницу «Интурист» в Москве знаете? Там работал ваш покорный слуга и обслуживал исключительно высший свет — дипломатов, туристов, а главное, московский мир искусств. Все головы этого мира обработаны мною, и по закону сообщающихся сосудов кое-что оттуда перешло ко мне. Неплохо?

Каждый писатель из моих постоянных клиентов считал своим долгом обязательно дарить мне экземпляр только что вышедшей книги с соответствующей надписью и потом, приходя стричься или бриться, считал не меньшим долгом спрашивать, как мне понравилось прочитанное, а чтобы я не увиливал, выпытывал конкретно, по главам.

Воленс-неволенс, мне приходилось всю эту муру не только читать, но и запоминать, чтобы не лишиться постоянных клиентов, которые как инженеры человеческих душ знают, что мастер тоже человек и ему надо оставлять на чай, иначе он протянет ноги, и некому будет работать над их талантливыми головами. Я не имею в виду идеологическую обработку. Это делали в другом месте.

Весь прочитанный мною винегрет и услышанные разговоры деятелей искусств — ведь уши не заткнешь — застряли в моей голове, и когда я открываю рот и начинаю говорить, многие ошибаются и принимают меня за писателя. Средней руки. Боже упаси! У меня есть моя профессия, и она меня пока еще кормит. И не место красит человека, а совсем наоборот: человек — место. Поэтому я в отличие от некоторых никогда не скрываю, кто я в действительности такой.

Парикмахер. И большой идиот. Потому как то, что я натворил, сдуру сунувшись куда не надо, мог наделать только набитый дурак.

Правда, меня утешает одно обстоятельство. То, что я не одинок в своем идиотизме. Добрая сотня тысяч советских евреев проделала то же самое, и скажу вам откровенно, с не меньшим успехом. И ходят теперь все лысыми. Потому что потом рвали волосы у себя на голове.

Но об этом после. Времени у нас уйма.

Посмотрите, пожалуйста, вон та блондинка, на три ряда впереди, не на нас с вами

оглядывается? Да. Роскошные волосы. Скажу по совести, на каждую женщину, которая чего-нибудь стоит, я сперва кладу профессиональный взгляд. Волосы, косметика. У стоящей женщины это дело всегда на высоте.

Вот и на эту блондинку я еще в аэропорту Кеннеди обратил внимание из-за ее шикарных волос. Потом оказалось, что и фигурка не подкачала. И нос на месте. И глаза без бельма. Что еще мужчине надо?

Тогда я стал смотреть на нее в упор — это у меня такой метод еще с юности, когда я жил в городе Мелитополе,— и стал мысленно ей внушать: «Ты сядешь в самолете рядом со мной... сядешь рядом со мной... это твой шанс... не проходи мимо своего счастья...»

Я сверлил взглядом ее затылок, пока у нас принимали ручную кладь, потом, когда мы спешили по длинному туннелю к самолету, и в самом самолете. Я повторял мое заклинание до тех пор, пока... рядом со мной не плюхнулись вы.

Тут-то я и сказал про себя, а вышло вслух:

— Здравствуй, жопа, Новый год!

Это относилось даже не столько к вам, сколько ко мне самому.

Но теперь я не жалею, что так вышло. Что бы я с этой женщиной делал, имея ее рядом четырнадцать часов и все это время абсолютно недосягаемую? Одно расстройство. А в вашем лице я нашел прекрасного собеседника, который вдобавок и умеет слушать. Что еще нужно еврею для полного счастья?

Пожалуй, одно. Чтобы наш самолет, не дай Бог, не упал в океан, где мы бы с вами долго мучились в ледяной воде, пока нас бы не пожалели и не съели акулы. Но это бывает по статистике только в одном полете из ста, и у нас с вами есть девяносто девять шансов благополучно приземлиться в Москве.

Лучше перейдем к более веселым темам, и пока вон та куколка-стюардессочка, с таким милым русским личиком, разносит ужин, я успею вам рассказать историю, которая произошла со мной тоже в самолете, и где мой метод прожигать взглядом женщину имел успех.

Это было в Америке, с год назад. Я еще был там зеленым и не совсем устроенным. Только-только из Израиля выкарабкался и искал, как мне зацепиться за эту страну.

В Нью-Йорке я работы подходящей не нашел, и один местный еврей из филантропов посоветовал мне слетать в город Вилмингтон, штат Северная Каролина. Там его приятель держит салон красоты, и для такого мастера, как я, у него, большого сиониста, место всегда найдется. Он даже позвонил своему приятелю в Вилмингтон, и тот даже прислал билет на самолет. Правда, в один конец. Обратный я покупал за свой счет, потому что сионист из Вилмингтона посчитал меня за фраера и предложил мне плату — одну треть того, что он дает даже неграм. При этом он сказал чуть ли не со слезой, что он всей душой с русским еврейством и мы с ним братья. Я ему сказал, что таких братьев я видал в гробу в белых тапочках, наскреб последние доллары на билет и укатил в Нью-Йорк — город желтого дьявола, как обозвал его великий пролетарский писатель Максим Горький.

Но не об этом речь. Я не жалею, что так неудачно слетал в город Вилмингтон, штат Северная Каролина. Кроме того, удачно я слетал или неудачно, зависит, с какой стороны на это посмотреть. Должен вам признаться, что я-таки очень удачно слетал и затраченные на обратный билет деньги не могу записать себе в убыток.

Еще в Нью-Йорке, в аэропорту Ла Гардия, я заметил ее. Вернее, волосы. Черные, как смоль. С синеватым отливом. Натуральными волнами лежат на плечах и спине. И обрамляют эти волосы дивное личико волшебной восточной красоты. С чуть раскосыми глазками. Бровками вразлет. Губками, как роза. Кожа матовая. Ноздри трепещут, как у породистой лошади.

При этом миниатюрная, крошечная фигурка. Под стать моему росту. И одета со вкусом и без претензий.

Одним словом, с ума сойти! И то мало.

Я стал жечь ее взглядом и внушать на расстоянии. Хотя, скажу откровенно, особой надежды не питал. Слишком хороша для меня.

Пассажиров в самолете было немного, неполный комплект, и свободных мест сколько хочешь.

Сел я у окна, имея рядом свободное место у прохода, и уставился на нее в упор, пока она продвигалась в глубь самолета с изящным чемоданчиком в руке. Смотрю на нее и внушаю. Мысленно: «Сядь со мною рядом, рассказать мне надо...»

Вы думаете, я хвастаюсь? Клянусь вам, это правда.

Она остановилась возле меня, вскинула свои реснички, и я кивнул ей, взял из рук чемоданчик и помог положить в багажную сетку.

Она сняла пальто, села, достала журнал и уткнулась в него, словно меня на свете не существует. Я понял, дело плохо. Лету часа полтора, она едва успеет дочитать журнал. Надо принимать меры. Сесть со мною рядом — это я мог внушить. Но влюбить в себя — моего внушения не хватало.

И тут меня выручила газета. Еще когда я был в Израиле и весь мир, а в особенности американцы, еще не потеряли интереса к «мужественным советским евреям», меня сфотографировал корреспондент, и мой портрет появился в американской газете. Не потому, что я в действительности герой, а потому, что им нужен был еврей из Москвы, а не из Черновиц, и единственным москвичом среди черновицких и кишиневских евреев оказался я.

Портрет вышел что надо, а текст вокруг него расписали такой, что неловко было людям в глаза глядеть. Национальный герой... лидер... крупнейший... У американцев, если уж они берутся вас похвалить, так вы непременно и лидер, и крупнейший, и самый, самый. Так у них принято. Я это потом узнал.

Один номер той газеты я приберег и в нужных случаях, скромно потупясь, показывал, что не раз сослужило мне хорошую службу.

Газета как всегда лежала у меня в портфеле, и я достал ее, развернул портретом поближе к соседке и даже краем наехал на ее журнал. От моей невежливости она нахмурила брови и нечаянно глянула на портрет. Потом подняла глаза на меня и снова на портрет. Клюнула!

И тогда я увидел, как возникает на этом волшебном личике интерес к моей особе. Она вежливо попросила газету: нельзя ли посмотреть? Я тоже вежливо, без суеты протянул газету. Она впилась, а я, зная, как там расписан, затаил дыхание, ожидая результата. Ждать пришлось недолго. Она снова подняла глаза — в них светился восторг. Еще бы! Она сидит рядом с героем борьбы за выезд советских евреев в Израиль, мужественным человеком.

Мой английский оставляет желать лучшего, но и ее английский недалеко ушел. Видать, тоже недавно в Америке. Иммигранточка. Стали болтать через пень-колоду. Я — грудь колесом, пускаю пыль в глаза. Она — ах да ах, не может успокоиться, с каким, мол, человеком познакомилась. Чую, дело на мази. Остается только не поскользнуться на апельсиновой корке. Что меня настораживало, так это плутоватый огонек в ее прекрасных глазках, когда она поглядывала на меня. Будто разыграть собиралась.

Наахавшись и наохавшись, она сказала мне, играя, как бес, глазами:

— Я очень рада познакомиться с героем Израиля, но думаю, вы не очень обрадуетесь, когда узнаете, кто я. Ну, угадайте.

Я почувствовал подвох и окончательно растерял свой скудный запас английских слов. Вместо вразумительного ответа в башку лезли фразы из учебника английского языка, вроде: мистер и миссис Кларидж пошли в магазин делать покупки...

— Не напрягайтесь,— рассмеялась она,— все равно не угадаете. Я — арабка. И родилась на той же земле, куда вы теперь героически добрались из Москвы. Мы с вами оба вроде земляки. Только меня оттуда попросили, а вас — наоборот.

И смеется на все свои прекрасные тридцать два зуба, а я чувствую — мороз по спине ползет и брюки скоро отклеивать придется. Ничего себе, влип. Кого я приблизил к себе методом внушения? Арабскую террористку. Возможно, в чемоданчике, который я помог уложить в багажную сетку, мина с часовым механизмом? Я даже напряг слух, стараясь услышать тиканье.

Как бы угадав мои мысли, очаровательная террористка продолжала изводить меня:

— Два моих брата — бойцы «Народного фронта освобождения Палестины». Я тоже чуть не увлеклась этой романтикой, даже собиралась захватить израильский самолет, но...

— Что «но»? — спросил я пересохшими губами.

— Но,— рассмеялась она,— раздумала. Вспомнила, что я женщина, что молодость быстро пройдет, послала к черту моих братьев и эмигрировала из Ливана сюда. У меня американский паспорт.

Я перевел дух.

— Но это, право, очень занятно,— продолжала она,— что мы познакомились с вами. И если бы у нас завязался роман, то мы были бы современные Ромео и Джульетта из враждующих домов Монтекки и Капулетти.

Начитанная, должен сказать, была эта канашка из «Народного фронта освобождения Палестины». Я делаю вид, будто мне не впервой попадать в подобный переплет.

— Так за чем остановка? — как можно беспечней спрашиваю я.— Что может помешать нашему роману?

— Если вы не возражаете,— отвечает,— то я — за.

Поверьте мне, после этого случая я переменил свой взгляд на арабов. Вернее, на арабок.

Послушайте, что было дальше.

Мы прилетели в Вилмингтон поздно вечером и поехали вместе в гостиницу «Хилтон». Там в каждом городе есть гостиницы под этим названием. Приезжаем. Она заказывает комнату на двоих и в карточке для приезжающих пишет, что мы супруги, мистер и миссис Палестайн, что по-русски означает «Палестина». Вот бестия! Я чуть не начал икать.

А что было в постели — это ни пером описать, ни в сказке сказать. Тысяча и одна ночь! Шахерезада!

Через каких-нибудь пару часов я был уже пустой и звонкий, меня можно было надувать, как шарик, и я бы взлетел, потому что стал легче воздуха.

Я ей потом сказал:

— С таким темпераментом вы испепелите Израиль в два счета.

А она мне в ответ отвалила комплимент, лестный для всего еврейского народа:

— Если все евреи такие мужчины, как ты, я готова признать право Израиля на существование.

Это она сказала мне, который позорно сбежал с исторической родины в Америку. Но ведь она этого не знала. Так же, как и я не знал многого из ее, полагаю, не совсем монашеской жизни.

Уснул я как убитый, а проснулся в холодном поту.

В той комнате, где я ночевал, было окно во всю стену, и, открыв глаза, я увидел, как в кино, серый силуэт крейсера «Аврора». Исторический крейсер «Аврора» стоит на Неве в городе Ленинграде — колыбели революции.

«Значит, я в СССР,— заныло у меня в копчике,— меня усыпили и тайком переправили в Ленинград...» (Почему в Ленинград, а не в Москву? — об этом я даже не

успел подумать.) «И прелестная арабка не террористка, а агент КГБ! Сейчас пойдут допросы с пристрастием... и все из-за паршивого портрета в американской газете, где меня расписали черт знает кем».

Я лежал холодный, не смея шевельнуться, и, как кролик с удава, не сводил глаз с серой «Авроры» за окном.

Одно меня удивляло, что подо мной не тюремная койка, а мягкая кровать. А так же то, что окно почему-то без железной решетки. Больше того, у окна — дорогой торшер и кресло.

В широкой кровати я лежал один, но вторая подушка была примята, и на ней чернел длинный женский волос. Ее волос. Прелестной террористки.

И был я не в Ленинграде, а в Америке. В городе Вилмингтон, штат Северная Каролина. Крейсер за окном стоял тоже на реке, но не на Неве. Это был тоже исторический крейсер, но из американской истории и как две капли похожий на нашу «Аврору». Его тоже под музей пустили.

Скажу вам откровенно, это большое чудо, что я не стал тогда импотентом. Но заикался я довольно продолжительное время, правда, окружающие такой дефект объясняли слабым знанием английского языка.

Кстати, обратите внимание, блондинка-то поглядывает в нашу сторону. Значит, мое внушение на расстоянии не прошло бесследно и она что-то чувствует. Кто знает, что могло бы получиться, если бы не вы, а она села рядом со мной?

Над Атлантическим океаном. Высота — 28 500 футов

Знаете, мне кажется, я вас где-то видел. Знакомая голова. Профессиональное. Возможно, вы у меня стриглись? Захаживали в «Интурист»? Нет?

Ну, что ж, до конца пути, может быть, и вспомню. Лететь нам ой как долго, и я, с вашего разрешения, поболтаю. Вы услышите кое-что интересное. О еврейской судьбе. О еврейском счастье. Об умении евреев устраиваться в этом мире.

Нам же многие завидуют. Думают, мы самые хитрые. А вы, пожалуйста, слушайте и мотайте на ус. Если у вас возникнет зависть к нашим удачам, скажите мне откровенно, и я пойму, что летел всю дорогу с идиотом.

Когда все это началось? Как это случилось? Какая бешеная собака меня укусила в ягодицу, что во мне стали проявляться все признаки болезни. Знаете какой? Той самой, когда до зуда в ногах, до спазм в желудке хочется непременно вернуться через две тысячи лет на историческую родину. Мне захотелось своей, не чужой культуры и чтоб дети мои непременно учились на моем родном древнееврейском языке, именуемом иврит. Замечу в скобках, что детей у меня нет и быть не может, по уверению врачей, а что до культуры, то советская средняя школа плюс ускоренный выпуск офицерского пехотного училища навсегда отбили у меня вкус к плодам просвещения.

Помню, еще осенью семидесятого года я, беды не чуя, успел съездить в отпуск в Гагру, на черноморское побережье Кавказа. Без жены. На пляжах плюнуть некуда. Сплошные куколки. С высшим образованием. Молодые специалистки. Не знаю, как они зарекомендовали себя в народном хозяйстве СССР, но в вопросах... ну, сами догадываетесь, что я хочу сказать... они были специалистки высшего класса.

Ах, море в Гагре, ах, солнце в Гагре!
Кто побывал там, не забудет никогда...

Эту песню поют во всех ресторанах черноморского побережья. Под дымный чад шашлыков и чебуреков. Под звон цикад. Дурея от запаха магнолий и олеандров. Млея от тепла круглой коленки в твоей ладони.

«Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» — так, насколько я помню, начинается «Коммунистический манифест» Карла Маркса и Фридриха Энгельса.

По пляжам Черноморья в ту осень прогуливался совсем другой призрак. Призрак сионизма.

У евреев, обгоравших на пляже, появился нездоровый блеск в глазах. Как лунатики, бродили они с транзисторами, прижатыми к уху, чтоб не подслушали православные соседи, и блаженно закатывали очи, внимая далекому «Голосу Израиля». До изнеможения, до хрипа разбирали они по косточкам всю Шестидневную войну и раздувались от гордости, словно сами первыми с крошечным автоматом «Узи» плюхнулись в воды Суэцкого канала. Они сравнивали Черное море со Средиземным, и Черное выглядело помойкой по сравнению с чистым, как слеза, бело-голубым еврейским морем.

Над пляжем Черного моря шелестел сладкий, как грезы, придушенный шепот: Петах-Тиква, Кирьят-Шмона, Ришон-Лецион, Аддис-Абеба. Нет. Аддис-Абеба — это уже из другой оперы. Хватил, как говорится, лишку.

Я, признаться, только посмеивался над всем этим и ни на йоту не сомневался, что, как и всякое модное увлечение, это умопомешательство временно и очень скоро пройдет и забудется, не оставив следа. Если не считать архивов КГБ.

Евреи не давали мне покоя.

— Ай-ай-ай, Рубинчик, Рубинчик,— качали они головами.— Что вы прикидываетесь, будто вам все равно? Еврейская кровь в вас еще проснется. Рано или поздно. Но смотрите, чтоб это было не слишком поздно.

А я их в ответ посылал, знаете куда? По известному русскому адресу. До мамы, с которой поступили не очень хорошо.

Почему-то мой жизненный опыт мне подсказывал: Аркадий, будь бдительным. Даже если еврей лезет к тебе в душу, не спеши с ответом — каждый советский человек, если к нему хорошенько присмотреться, может оказаться писателем, из тех, чье творчество всякий раз начинается со слова «Доношу»...

Я даже покинул раньше срока Кавказ. Но в Москве мне легче не стало: эпидемия дошла до столицы и стала подряд косить евреев.

Сидит в кресле клиент, рожа в мыле, один еврейский нос торчит из пены, но стоит мне наклониться к нему, и сразу начинает шепотом пускать мыльные пузыри:

— Вы слушали, Рубинчик, «Голос Израиля»? Наши совершили рейд в Иорданию — пальчики оближешь. Никаких потерь, а пленных десять штук.

Я прикидываюсь идиотом:

— Какие наши? Советские войска?

Из-под простыни мне в нос лезет указательный палец:

— Рубинчик, вы не такой идиот, каким стараетесь показаться. До сих пор я считал вас порядочным человеком. Вы что, хотите быть умнее всех?

Я не хотел быть умнее всех, я не хотел быть глупее всех. Я хотел, чтоб меня оставили в покое.

У меня был радиоприемник. Японский. «Сони». С диапазоном, каких в СССР нет, в шестнадцать и тринадцать метров на короткой волне. Туда советские глушилки не достают, и можно отчетливо слышать любую станцию мира на русском языке. Не только «Голос Израиля», но и «Свободу», Би-би-си, «Немецкую волну» и «Голос Америки». Купил я его за жуткие деньги у одного спортсмена, вернувшегося с Олимпийских игр. И он еще считал, что сделал мне одолжение, потому что был моим клиентом. Купил для того, чтобы иметь ценную вещь в доме, а заодно и побаловаться, когда будет охота. Естественно, когда никого нет рядом и есть гарантия, что на тебя не стукнут.

Так вот. Я отнес этот приемник в комиссионку и загнал его по дешевке, не торгуясь, лишь бы подальше от греха. Потому что сердце — не камень,

и когда все вокруг только и шепчутся про Израиль, рука может сама включить приемник, а ведь ухо ватой не заткнешь.

Я считал себя вполне застрахованным от того, чтобы не попасть впросак и клюнуть на отравленную наживку, но тут последовал удар с самой неожиданной стороны.

Вы думаете, международный сионизм подослал ко мне тайных агентов и они большими деньгами заманили меня в лоно еврейства? Или свои доморощенные сионисты стали осаждать меня и так загнали в угол, что мне уже и деваться было некуда?

Ничего подобного. Евреем, а заодно и ненормальным, потерявшим контроль над собой, сделал меня сосед по коммунальной квартире чистокровный русский человек, член КПСС Коля Мухин. Слесарь-водопроводчик нашего жэка, пьяница и дебошир, каких свет не видывал.

По вашим глазам я читаю, что вы уже знаете дальнейшее: сукин сын и антисемит Коля Мухин жестоко задел мое национальное достоинство, обозвал жидом да еще впридачу по уху съездил так, что я со всех ног помчался в Израиль.

Ничего подобного. Даже наоборот.

Из всех сорока жильцов нашей квартиры Коля Мухин был моим самым близким другом и, бывало, даже под самым высоким градусом сотворит что угодно, но никак не обидит меня. Боже упаси! Любому морду расквасит за один косой взгляд в мою сторону. Мы с ним были, что называется, водой не разольешь.

Что нас сближало? Очень многое. Хотя я щупл и ростом мал да еще еврей впридачу, а он славянин, косая сажень в плечах и с характером более чем невоздержанным.

Хотите верьте, хотите — нет, но сейчас я это понимаю абсолютно ясно, нас свела и накрепко связала одинаковость судьбы. Советское происхождение и советская жизнь. Со всеми ее фортелями.

Мы с Колей — ровесники, и учились оба, хоть в разных городах, но в одних и тех же советских школах. Оба воевали и оба остались инвалидами. Даже в одном звании ходили: младший лейтенант, ванька-взводный. И он, и я не пошли в гору после войны, не кончали институтов, а взяли в руки ремесло, чтоб иметь кусок хлеба: он стал ржавые трубы чинить и замки в двери вставлять, а я волосы стричь и бороды брить. Пролетарии неумственного труда.

Оба получали, благодаря заботам Советского правительства о рабочем классе — хозяине страны, такое жалование, что если не жульничать и не мухлевать, то живо ноги протянешь. Поэтому Коля слесарничает налево, не для плана, а для себя, и я стригу и брею тоже налево, в свой карман. С одной разницей, что я весь барыш волоку домой жене, а он — загадочная славянская душа — все до копейки пропивает.

И еще он отличается кое-чем. Коля — член КПСС. Членские взносы из него клещами тащат, на собраниях клеймят как антиобщественный элемент, но из партии не выгоняют во избежание резкого сокращения рабочей прослойки. Я же — беспартийный. В войну, когда меня за волосы волокли в партию — была в ту пору мода каждому солдату и офицеру писать перед боем заявление: если погибну, прошу считать коммунистом,— я как-то умудрился увернуться. Позже, даже если бы я очень захотел, это бы мне вряд ли удалось — мешало еврейское происхождение.

В этом и состояло наше различие, хотя во всем остальном мы были более чем похожи. Потому-то Коля Мухин во мне души не чаял, и я его любил, как мог, хоть это совсем не нравилось моей жене.

Чтобы дать вам полное представление о моем друге Коле Мухине, я изображу одну сценку, и вы согласитесь со мной, что он был действительно славный парень, краса и гордость нашего старшего брата — великого русского народа.

По пьяной лавочке, а часто и натощак, с похмелья Коля обожал съездить по уху своей жене Клаве, а при удачном попадании засветить ей фонарь под глазом. Делал он это не таясь в своей комнатке, а в общей кухне, всенародно. Однажды соседи не стерпели — уж очень они жалели Клаву — и сбегали за участковым. Милиционер, увидев распростертую на полу кухни Клаву, грозно подступил к Коле. Соседи во всех дверях и углах замерли от сладкого предвкушения: ну, голубчик, не миновать тебе тюрьмы.

А Коля не только не струсил. Наоборот. Строгим стал, серьезным. Взял милиционера под локоток, подвел к газовой плите, поднял крышку над кипящей кастрюлей.

— Понюхай,— говорит,— чем она меня кормит.

Милиционер понюхал, и его перекосило.

— За такое,— говорит,— убить, и то мало. Правильно учишь, товарищ.

Вот он какой, мой лучший друг Коля Мухин. Он-то меня и наставил на путь сионизма, и все, что со мной приключилось потом,— отчасти и его заслуга.

У Коли тоже имелся транзисторный приемник. Не японский, конечно. А наш, советский. «Спидола». Коля — мастер на все руки — сам вмонтировал в него короткие диапазоны в шестнадцать и тринадцать метров и на трезвую голову обожал послушать заграничные радиостанции, вещающие по-русски. Делал он это, в отличие от меня, довольно громко. Так что и соседям за тонкими стенами было неплохо слышно. Но никто на него не доносил. Во-первых, потому что знали: это не хулиганство, а политическое преступление, контрреволюция, за такое могут Колю упечь в Сибирь, и бедная Клава хоть и почувствует облегчение поначалу, но потом хватится, да будет поздно. С тоски зачахнет. Жалко женщину. Во-вторых, все знали Колин буйный нрав и его тяжелую руку — боялись мести.

Когда я продал, подальше от греха, свой транзистор, заграничные радиоволны не покинули мою комнату, и ядовитая антисоветская пропаганда продолжала бушевать по всей ее кубатуре. Стоило утихнуть соседским разговорам и скрипу пружин за стенами нашей большой коммунальной квартиры, и только сверчок в коридоре заводил свой концерт, как включалось занудное, вроде бормашины у зубного врача, зудение и скрежет советских заглушающих станций. Это значило, что Коля Мухин включил свою «Спидолу», беря разгон через глушители, чтоб нащупать и настроиться на чистую, недосягаемую для помех волну. Потом раздавались мелодично и звонко позывные Би-би-си, и чистый женский голос задушевно сообщал всем сорока затаившим дыхание обитателям двенадцати комнат:

— Говорит Лондон.

Или мужской голос:

— Слушайте передачу радиостанции «Свобода».

Или без никакого еврейского акцента:

— Говорит Иерусалим. Радиостанция «Голос Израиля».

Никуда не спрячешься. Да ведь и уши, на то они и есть, чтобы слушать. И мы с женой лежим под одеялом, высунув носы, и слышим биение своих сердец и голос израильского диктора из комнаты Коли Мухина.

Коля в последнее время из всех станций мира отдавал явное предпочтение израильской. И на то были серьезные основания. Оттуда читали полные тексты до жути откровенных и отчаянных писем советских евреев, тайком, без цензуры переправленных на Запад, с призывом помочь им уехать из СССР в Израиль. Тогда-то я и услыхал впервые выражение «историческая родина» и, прикинув в уме, согласился, что это так и есть. Действительно, все евреи, вернее, наши дальние предки, родом из тех мест на Ближнем Востоке, и это абсолютная правда, что две тысячи лет мы скитаемся по свету и нигде нас не любят. Возразить было трудно. Да и некому. Слушали мы вдвоем с женой, лежа под одеялом, и мнениями не обменивались. Только выразительно косились друг на друга, а в некоторых патетических местах просто не дышали.

Самым захватывающим, до холодка по спине было то, что люди, писавшие такие письма, где за каждую строчку по советской норме причиталось от трех до пятнадцати лет, не только не прятали своих имен, а совсем наоборот, приводили их полностью, даже с отчеством и, чтоб их легче было арестовать, добавляли домашний адрес.

Я в такое не мог поверить. Жена моя тоже. Хотя мы с ней и полсловом не обменивались.

Нарушил молчанку Коля Мухин. Мы с ним сидели как-то в скверике, глазели на баб. Так мы обычно с Колей на пару любили отдыхать без жен, если, конечно, не было левой работенки на стороне, и отводили душу в мужских разговорах.

Коля первым заговорил про эти письма:

— Я тебе вот что скажу, Аркадий. Не верю я в них ни на грош. Чистейшая липа. Пропаганда! Ну, подумай своим еврейским умом, какой дурак, если он вырос в Советском Союзе и знает наши порядки, учудит такое? Да еще адрес добавит. Приходите, мол, и берите меня тепленьким в постельке. Чудаки там, в Израиле, насочиняют чепухи и дуют в эфир и думают, мы, глупенькие, так им и поверим. Нет, братцы. Стреляного воробья на мякине не проведешь. Это я тебе говорю как партийный беспартийному. Понял?

И даже рассмеялся от злости.

— Русский человек, Аркадий, страхом насквозь пропитан. И даже глубже. Его от этого еще век не излечишь. Без дозволу начальства мы шагу не ступим, отучены раз и навсегда. Тем более евреи. Ваш брат вообще нос боится высунуть. Ну чем ты от меня отличаешься? Что нос подлиньше да пьешь поменьше? А в остальном порода одна. Чем нас больше пинают, тем слаще сапог лижем. Нет, не верю я в эти письма и призывы. Это все штучки-дрючки для дурачков. Вот пойди проверь любой из адресов, что они назвали, и сразу обман откроется. Ручаюсь, и фамилии придуманы, и адресов таких в помине нет.

Я с ним полностью согласился, и мы пошли в ближайшую забегаловку. Я заказал себе пива, Коля сто пятьдесят с прицепом. Сто пятьдесят граммов московской водки и бокал пива. Коля смешивал это и пил мелкими глотками. Как горячий чай. Без закуски.

Коля и не такое умеет. Однажды, пропив всю получку, он покаялся перед Клавой и дал ей слово даже в праздники не пить. Клава за ним ходила, глаз не спускала, да и все соседи тоже стерегли. Однако Коля исхитрился.

Захожу на нашу общую кухню вечером. Коля сидит, как подопытный кролик, смирный, благостный, хлебает из тарелки. Клава, довольная, вертится у плиты, даже песенки под нос мурлычет.

Гляжу, Коля крошит в тарелку хлеб и все это уплетает. Соседи заглядывают на кухню, уважительно кивают ему. Держит человек слово.

Подошел я ближе, не пахнет борщом, хоть убей. Спиртным отдает. Коля на меня хитро так глаз прищурил, и по глазам вижу: уже косой. Тут и Клава хватилась — учуяла.

Оказалось, Коля всех вокруг пальца обвел. Втихаря налил полную тарелку водки, накрошил туда хлеба и ложкой, как суп, наворачивает. Ни крякнет, ни дух переведет. Ест нормально, как куриный бульон. Это же какую глотку надо иметь?

Коля продолжал упорно не доверять вражеской пропаганде и с тем же упорством продолжал слушать, как пишут в газетах, ядовитый и лживый «Голос Израиля».

Наконец, его терпение истощилось.

— Послушай, Аркадий,— зашептал он мне, когда мы прогуливались по безлюдному скверику.— Есть шанс убить медведя. Я вчера еще одно письмо слушал. Страсти-мордасти. Подписанты — все москвичи. Я нарочно один адресок засек. Здесь рядом, на Первой Мещанской. Патлах Бенцион Самойлович. Давай сходим, завалимся в гости, проведаем голубчика. А? Что мы теряем? Зато убедимся раз и

навсегда, что нет такого Патлаха Бенциона по данному адресу. И дома под этим номером на Первой Мещанской сроду не бывало. А квартиры никто слыхом не слыхал. Чего душу напрасно бередить? Сходим — и я это радио больше к уху не подпущу.

И пошли мы. Благо, недалеко — рукой подать. Действительно, зачем нам нервничать, когда можно одним ударом все сомнения развеять.

Прем мы по Первой Мещанской, смотрим номера домов так, для близиру, потому как на сто процентов уверены, что такого номера там нет и в помине. Вдруг видим... Вот он, этот самый номер! Трехэтажный дом... И квартира есть. На первом этаже. С табличкой на двери: Б. С. Патлах.

Мы чуть было не дали тягу. Да Коля удержал.

— Погоди, Аркаша. Очень мне необходимо этого Патлаха Бенциона Самойловича в личность увидеть. Непременно. Не могу я поверить, что такие бесстрашные чудаки живут среди нас. У меня, понимаешь, в голове полный заворот кишок. Не увижу его — совсем сопьюсь. А если обнаружится, что все это не липа, тем более надо выпить. За твой народ, Аркаша. Самый отчаянный. И великий.

Потоптавшись у двери и собравшись с духом, мы позвонили. Нам открыли сразу же, будто ждали звонка. На пороге стояла седенькая старушка с таким носом, что не приходилось сомневаться в ее национальной принадлежности.

— Беня,— слабым голосом позвала она.— Это за тобой.

В глубине квартиры послышались шаги, но старушка не стала дожидаться Бени и, как курица-наседка перед собакой, ощерилась на нас.

— Берите! Хватайте! Загоняйте иголки под ногти! Всех не передушите! Нас миллионы.

Тихо, не очень повышая голос, кричала она эти слова в курносую Колину рожу. Меня за его спиной она даже не заметила.

— Успокойся, мама,— обнял ее сзади худющий еврей, довольно молодой, но лысый.— Не нужно истерик. Не доставляй им этой радости.

Он, как и его мама, ни на йоту не сомневался, что мы пришли за ним, и совершенно не оробел. Слегка побледнел, и все.

— Дай мне, мама, сумку с бельем. Я все приготовил,— сказал он и поцеловал старушку в лоб.

Мы с Колей так и приросли к полу. Потому что мы увидели то, во что ни за что не хотели верить. Мы увидели героя. Живого. Непридуманного. Советского человека, который не боится Советской власти. Можно было схватить инфаркт на месте.

Первым вышел из столбняка Коля Мухин.

— Патлах! Сука! — взвыл он от избытка чувств и заключил в свои медвежьи лапы лысого Патлаха.— Дай я тебя расцелую, Бенцион Самойлович, морда ты моя жидовская. Да ты же мне всю душу перевернул, да я отныне новую жизнь начинаю!

— Вы, собственно, кто такие? — растерялся хозяин.

— Аркаша,— догадался Мухин, все еще не выпуская Патлаха из объятий,— он нас за легавых принял. Чудило! Скидай, Аркадий штаны. Покажи ему, что мы — евреи.

Все уладилось. Мамаша Патлаха нас потом чаем угощала с вареньем, а сам хозяин картины свои показывал. Он художником оказался. Из непризнанных. В СССР их формалистами зовут. Абстрактными.

Если честно признаться, я в этом ничего не смыслю. Мне приятно смотреть на картину, где все ясно и понятно. Где лошадь — лошадью, а трактор — это не аэроплан. А все эти штучки-дрючки, по-моему, на дурачков рассчитаны.

Колины вкусы от моих ненамного отличались. Мы из вежливости посмотрели несколько картинок, маслом писанных. Сплошная фаршированная рыба. Живая,

но уже фаршированная. Плывет в воде, хвостом машет. И хвост — не хвост, а вроде пучка сельдерея. Дальше — рыбный скелет. Обглоданная рыба.

— Еврейская сюита,— с достоинством пояснил художник.

Мы это все проглотили без инцидентов. Потом допоздна слушали художника. Соловьем заливался — рассказывал нам о стране своей мечты. Таких чудес наговорил, как научная фантастика. Мы с Колей рты поразинули, как малые дети.

А художник как одержимый. Глаза сверкают, пена на губах. Настоящий сионист. Пламенный.

Вывалились на улицу в темноте. В голове гудит, сердце колотится. Вот когда меня одолела сладкая отрава сионизма. Да и Колю заодно.

По этому случаю мы завернули в забегаловку и такого дали газу — еле нашу коммунальную квартиру потом нашли. Коля озверел от уважения к евреям, которых он до этого не больно жаловал. Если не считать меня.

Главное представление разыгралось в нашей общей кухне. Коля приставил меня к стене, чтоб я не упал, и пошел по комнатам сзывать соседей. Люди уже спать легли, рабочий народ — он их из постелей выволок.

Первой притащил простоволосую, в ночной рубахе Клаву — жену свою. Ткнул ее к моим ногам.

— На колени, шкура вологодская!

Клава родом из-под Вологды.

— Стой на коленях перед ним! След его целуй!

Второй была наша дворничиха Сукильдеева.

— Становись, татарское иго! — приказал Коля.— Уважь мудрейший народ.

Пенсионера Бабченко он швырнул к моим ногам так, что косточки хрустнули:

— Кайся, хохол, за невинно пролитую кровь этой нации. За батьку Махно, за Петлюру. Гнись, сука! Придушу!

Дальше пошли жильцы русского происхождения. Им Коля велел хором прокричать: «Слава великому еврейскому народу!»

— Раз, два, три,— скомандовал Коля.— Начинай!

И осекся. Хмель дал утечку, мозги прояснились.

— Ладно,— вяло сказал, он,— отбой. А ну, кыш отсюда по своим углам! А что было — замнем для ясности.

А вы спрашиваете, как это началось? Вот так и началось. И остановиться сил не хватило.

Я потом к этому художнику стал наведываться. Манило послушать его речи. Иногда вместе с Колей заваливались. И слушали-слушали — не надоедало. Пока он визу не получил и не отбыл. Куда вы думаете? В Израиль? Малость ошиблись, дорогой. Он, голубчик, дальше Вены не сдвинулся. Остался в Австрии. Говорят, процветает. Его фаршированные рыбы нарасхват у немцев. Комплекс вины, как пишут в газетах.

«Ах, ах, ах,— скажете вы.— Как это такой пламенный сионист, который других сагитировал, сам улизнул, укрылся в теплом местечке?»

И если вы думаете, что я его сейчас начну бичевать и оплевывать как дезертира и бесчестного человека, то глубоко заблуждаетесь.

Теперь-то, после всего, что я пережил, я глубоко уважаю этого Патлаха Бенционна Самойловича и понимаю, что он был самым мудрым из нас. По крайней мере, логики у него было больше, чем у всех нас вместе взятых.

Никого он не обманывал. Он действительно был без ума от Израиля и все передачи оттуда на русском языке слушал с раннего утра до поздней ночи. Он был как заведенный будильник. В разгар самого задушевного разговора он вдруг умолкнет, взглянет на часы и включает радио. Его мозг был настроен на «Голос Израиля» с точностью до одной секунды. Он включал рычажок, и без паузы раздавались позывные Иерусалима.

Я был у него в гостях и видел, как он сломался. У него сидел народ. Конечно, евреи. Стоял жуткий галдеж.

— Тихо! — крикнул он.— Слушаем Израиль.

Стало тихо, и он включил свой транзистор. Но и там тоже было тихо. Только легкое потрескивание. Художник глянул на свои часы и неуверенно спросил:

— Неужели мои часы врут?

Нет, часы не врали. Сверили с другими. Время было точное.

На израильской волне продолжались слабые шорохи.

Художник перевел рычажок на Би-би-си — там вовсю гремели позывные Лондона. Он прыгнул на «Голос Америки» — и там позывные убывали, приближаясь к концу.

Все больше меняясь в лице и бледнея, художник вернулся к Иерусалиму. Тишина.

И так две с половиной минуты по часам. Потом дали позывные, и женский голос, как обычно, сообщил:

— Говорит Иерусалим. Радиостанция «Голос Израиля».

И ни слова извинения за опоздание.

Художник выключил радио, опустил свою лысую голову и так просидел какое-то время, пока мы не зашевелились, собираясь уходить.

Он поднял на нас глаза, и это были не его глаза. Огонь в них угас.

— Все,— сказал он.— Страна, в которой государственная радиостанция, вещающая на заграницу, может опоздать с передачей на две с половиной минуты и не извиниться, пусть даже по техническим причинам,— это не государство, а бардак. Мне там делать нечего.

И не поехал.

Он был самым прозорливым евреем в Москве. Он был провидцем.

Продолжение следует

Мария Хмелик

В городе Сочи темные ночи

Редко кто врывался в родной кинематограф в сопровождении такого шума с отчетливым привкусом скандала, как это сделала «Маленькая Вера». Возмущенные выкрики во время просмотра в Доме кино и не менее экспрессивная защита, демонстративные уходы из зала и ядовитые комментарии вслед уходящим. Ну просто хочется вспомнить хрестоматийную историю с премьерой «Эрнани» В. Гюго, когда романтики бросили вызов приверженцам старого искусства и непринужденность атмосферы в театре доходила до рукопашной.

Фильм уже завоевал ряд международных наград (приз ФИПРЕССИ на Венецианском фестивале 1988 года, специальный приз жюри фестиваля в Монреале (1988), главный приз «Золотой Хуго» на фестивале в Чикаго (1988), Гран-при во Франции в 1989 году, а письма все еще продолжали идти с требованиями оградить, запретить, впредь не позволять и т. д. (Кстати, кто бы мне объяснил, почему мы, столь натерпевшиеся и настрадавшиеся от всякого рода запретов, с такой радостной нетерпимостью требуем запретить что-то, нам непонятное или просто непривычное?)

Фильм был поставлен режиссером В. Пичулом, и таким образом в кино появился новый автор М. Хмелик — В. Пичул, поскольку их вкусы, мысли и устремления на редкость гармонично дополняют друг друга. И заряд этого творческого союза не исчерпан, поскольку Мария Хмелик и Василий Пичул работают над вторым своим фильмом «В городе Сочи темные ночи», сценарий которого предлагается вниманию читателя.

Свобода и смелость, естественные, не натужные,— вот что притягивает и заражает в работах Маши Хмелик, окончившей в 1983 году сценарную мастерскую Е. Габриловича во ВГИКе. Свобода и независимость мышления и высказывания, отсутствие оглядки на табу и авторитеты.

Бытие в сценариях Маши Хмелик не высветлено и не отлакировано. Но в них нет и унылого перечисления обид, нанесенных людьми и обстоятельствами. Они полны энергии и напора.

По-видимому, я удивлю не только читателей, но и автора, если скажу, что сценарий «В городе Сочи темные ночи» о счастье. Человек не выбирает время рождения. Жизнь случилась тогда, когда случилась. Ты мучаешься, отчаиваешься, проклинаешь, но когда выздоравливаешь от любви, понимаешь, что это горечь и была счастьем.

И. Добровольская

Степаныч, в трусах, сидел в кресле и смотрел в телевизоре фильм о городе Сочи.

А за окном был достаточно унылый вид: блочные дома с облезлой краской, с неба сыплется то ли снег, то ли дождь.

В квартире никого не было. Степаныч поглаживал рукой недавно прооперированный желудок. Захотелось пить. Степаныч выключил телевизор, прошел на кухню, открыл кран, подставил под струю воды чашку. Чашка выскользнула и разбилась, ударившись о край мойки. Степаныч посмотрел на осколки чашки, взял из сушилки несколько тарелок, швырнул их на пол. Потом вернулся в комнату, распахнул дверцы шкафа, в котором стоял хрусталь... Успокоился он только тогда, когда вся посуда в доме была перебита...

Во дворе отделения милиции голуби клевали разбросанные по снегу крошки. Старший лейтенант Кондаков, сделав на конце веревки петлю, сидя на корточках, терпеливо ждал, когда голубиная лапка на эту петлю наступит. Светило солнце. Искрился снег.

Наконец голубь влез в петлю. Кондаков дернул веревку, петля затянулась, голубь попытался взлететь, но не смог. Взяв бьющуюся птицу в руки, Кондаков сложил ей крылья и сунул в карман шинели.

Он вошел в отделение милиции. Вежливо поздоровался с дежурным.

Его рабочее место было у КПЗ. Подойдя к письменному столу, Кондаков открыл верхний ящик и запихал в него голубя. После чего снял шинель.

Появился младший лейтенант Попов. Торопливо разделся, подошел к столу, сел на стул и открыл ящик. Обретя свободу, голубь метнулся Попову в лицо, Попов резко отшатнулся и рухнул вместе со стулом на пол.

Кондаков весело смеялся.

— Ты чего?!.. Обалдел?.. Да?! — обиженно спрашивал Попов.

— Минута смеха заменяет ведро морковки! — объяснил Кондаков.— Час смеха равноценен отпуску, проведенному в городе Сочи на берегу моря... Надо шутить! Шутка жизнь украшает!

— Кому? — уныло спросил Попов.

Проснувшийся в камере алкоголик заколотил в дверь, хрипло крича:

— Жрать хочу!.. Хлеба!.. Хлеба дай!

— Заткнись! — сказал Кондаков.

— Дай хлеба!

— Не ори!.. Не ори ты!!! Ща будут тебе и хлеб, и зрелища! — пообещал Кондаков.

Мать говорила без остановки, а за ней по квартире ходил Степаныч. Мял шапку из нутрии и улыбался. Одет он был в полушубок.

— Почему-то считается, что у нас плохой район. А что в нем плохого, хотелось бы знать? Десять минут до метро, двадцать до парка... Планировка квартиры удобная. Только вот балкона нет. Зато потолки какие! Вы взгляните!

Мать звякнула браслетами, подняв руку кверху. Степаныч, не переставая улыбаться, расстегнул полушубок, прикинул, снять его или нет, и решил остаться в нем. Шапку он повесил на оленьи рога у входной двери. Лена равнодушно наблюдала за ним и за суетившейся матерью.

— Проходите,— открыв дверь в комнату, пригласила Степаныча мать.— Вот еще один недостаток, как считают некоторые, две смежные комнаты, в них живем мы с Леной... У Леночки, как всегда, в комнате беспорядок.

Степаныч с любопытством осматривал комнаты. Подошел к окну, выглянул на улицу. Лена села на диван.

— Мы с Леной хотим жить отдельно. Все-таки девушке со своей жилплощадью легче... Она недавно пережила такое несчастье: мальчик, с которым они должны были пожениться, вдруг взял да и отнес заявление во Дворец бракосочетания с Леночкиной подругой.

Степаныч впервые с интересом осмотрел Лену и покачал головой, не переставая улыбаться. Лицо у него было хорошее — доброе и открытое.

Лена вышла из комнаты, хлопнув дверью. Степаныч вздрогнул.

— Плакать пошла в ванну,— пояснила мать.

— Санузел раздельный? — деловито спросил Степаныч.

— Конечно!.. Сердце разрывается. Она уже не молоденькая — двадцать четыре скоро... Самое время было создать семью. У многих подруг уже дети. И мальчик из хорошего дома, славный, ласковый. Квартира своя... И вдруг все так неудачно получилось. Банальная, в общем, история...

Степаныч кивал.

Они прошли по коридору в третью комнату.

— А здесь живет мой муж,— сказала мать и смущенно добавила: — Теперь уже бывший.

Степаныч удивленно замер на пороге. Одна стена в комнате снизу доверху была сплошь заставлена аквариумами. Мать щелкнула выключателем, и во всех аквариумах зажегся свет. Между водорослями, диковинными тропическими раковинами и пластмассовыми игрушечными замками плавали разнообразные пестрые рыбки.

— Вот видите,— вздохнула мать,— у этого человека свой мир... Это в основном и послужило причиной развода...

Мать пила со Степанычем чай. Полушубок он снял, и теперь на нем серый пиджак в крупную клетку. Мать накладывала варенье.

— Жена моя Дуся в магазин ходит только за хлебом и молоком,— рассказывал Степаныч.— Я обеспечиваю битком набитый холодильник. Продукты — отменные. Если хотите, могу вам что-нибудь... Балычок, севрюжку?..

— Нет, не нужно нам ничего,— сказала мать.

— Пара баночек икры никогда не помешает, а? Гости вдруг или самим побаловаться...

— С деньгами у нас сейчас...— мать вздохнула.— Госпошлину за развод уплатить надо. Да и переезд. Сами понимаете...

— У меня наценка небольшая, — настаивал Степаныч.— Сорок процентов. Вам могу скинуть до двадцати.

Лена вошла и спросила:

— Когда ваши квартиры смотреть будем?

В лице у Степаныча что-то погасло. Неуловимая тень пробежала, но улыбка осталась.

— Да хоть завтра! Приезжайте ко мне на проспект Мира, а оттуда на моей машине поедем в квартиру на Ярославском шоссе. Осмотрим ее, а потом и в Кузьминки съездим. Оттуда я вас домой доставлю в целости...

— Не верится, что все так удачно! Правда, Лен?.. Какой марки у вас машина? — спросила мать.

— Отечественной! «Москвич»! Ваша квартира мне очень понравилась. Жена, я думаю, тоже будет довольна. Именно о таких потолках она и мечтала. Планировка нас устраивает. Хорошо, что две комнаты смежные. То, что нам нужно!.. Думаю, будем меняться! Будем?

— Три однокомнатные квартиры — то, что нам нужно! — сказала мать.

Степаныч пошел к выходу. Одеваясь, он спросил:

— Ну, а насчет бутербродика с икрой, как? Я бы завтра вам две баночки и передал бы...

— А цена?.. — поколебавшись, осведомилась мать.

— Всего двадцать рублей... Только денежки вперед надо... Хотите, можно еще и колбаску финскую... Тогда тридцать...

— И колбаску?..

— Сервелат,— искушал Степаныч.

Мать вопросительно взглянула на Лену. Лена пожала плечами.

— Ну ладно,— решилась мать, достала деньги и, протягивая их, уточнила: — Значит, две банки икры и батон колбасы.

За деревянным забором шло строительство. Работали подъемные краны, рычал застрявший в грязном снегу панелевоз. Вдоль забора мимо матери и Лены промчался распаренный лыжник.

— Ничего не понимаю,— бормотала мать.

— Телефон у него есть? — спросила Лена.

— Не оставил он телефон! И только этот адрес! Телефон спросить я не сообразила!..— Мать растерянно смотрела на недостроенный дом и бормотала: — Вот так вот... Вот так... Три однокомнатные...

— Ладно... все ясно. Что делать будем?

— Выпить хочется,— сказала мать.

Мать и Лена сидели на кухне. На столе стояла почти пустая бутылка водки, валялась кое-как нарезанная вареная колбаса, ломти хлеба.

— Икорочки не желаешь? — спросила мать, дымя сигаретой.

— Нет, я уж лучше сервелатику,— жуя колбасу, ответила Лена.

— Как хочешь... Черная икорочка с лимончиком в самый раз!.. Угощайся! — она широким жестом обвела стол.

Вошел отец. Моложавый, лет сорока, в пушистом свитере. В руках он нес небольшую замысловато изогнутую корягу. Взял кастрюлю, налил воды и положил корягу в нее. Зажег газ, поставил кастрюлю на плиту. Мать с интересом наблюдала за ним.

— Добрый вечер, Игорь Иванович,— вежливо сказала она.

Отец кивнул.

— Опять коряги варите?.. Опять три дня смердеть будете, пока у нее лигниновые кислоты не отойдут? Да?!.. Не забудьте нас пригласить на торжественный спуск коряги в аквариум! Мы хотим насладиться зрелищем!.. Вареная коряга с рыбами, что может быть прекрасней в этой жизни?!

Отец вышел из кухни.

— Нет, уж вы послушайте, Игорь Иванович! Вы не в своей собственной отдельной квартире живете, а в коммунальной! Соседи не желают терпеть вашу вонь! Правда, Лена?!

— Мам, перестань!

Мать распахнула окно, посмотрела вниз. Потом вынула корягу из кастрюли и с криком:

— Спасайся, кто может! — швырнула ее в окно и добавила: — Что поделаешь, Игорь Иванович!

Отец надел пальто и вышел из квартиры.

— Пенек обрыганный! — крикнула мать.— Импотент!

Лена разлила остатки водки. Мать выпила.

— А ты его не защищай! Всегда вы с ним вместе! Всю жизнь против меня!.. Тебе на размен плевать! Ему тоже! Я одна этим занимаюсь! Унижаюсь!.. Всю жизнь стара-

лась, чтоб вам хорошо было! Чем все кончилось? Зачем я жила?.. Он счастлив, что от меня отделался! Ты всегда мечтала из дома сбежать!.. Не вышло! Не нужна ты никому!

Лена встала из-за стола. Надела в прихожей шубу, взяла сумку.

— Куда ты? — растерялась мать.

Лена отперла дверь и столкнулась с отцом, державшим в руках корягу.

— Куда это ты? — спросил он.

Она молча обошла его.

Лена стояла у двери в полупустом вагоне метро. Монотонно стучали колеса.

Поезд выехал из тоннеля на улицу. Грохот исчез. И через некоторое время вагон опять вонзился в тоннель.

Лена звонила долго. Дверь не отпирали. Тогда она стала стучать ногами. Наконец дверь открылась, и стоящий на пороге заспанный парень лет двадцати пяти испуганно сказал:

— Ленка!

— Добрый вечер, Сашенька,— ласково сказала она, тесня его в глубь квартиры.— Разбудила я вас, мои золотые...— не раздеваясь, прошла в комнату, где в кровати сидела ее подруга Марина.

— Как же это? Свадьбы не было, а вы уж спите вместе? — Лена швырнула на пол одеяло, подушки.— Ой, подруга, сбежит жених! Плакать будешь!

— Чего тебе? — спросила Марина.

— Трусы забыла! — Лена открыла шкаф и стала выбрасывать оттуда вещи.— Это не мое, и это не мое... А, вот они!.. Хорошо спится?! А? Ласковый он?

Лена вцепилась Марине в волосы. Марина завизжала.

— Радуешься семейной жизни! Паскуда!

— Прекрати, идиотка! — Саша оттаскивал Лену от Марины.

— Сука! — Лена отпихивалась. Саша стянул с нее шубу, схватил за поясницу, поволок в другой конец комнаты.

— За что?! Любимый!..— орала Лена.— Я люблю тебя! Родной!..

— В ванной ее запри! Тащи ее в ванну! — кричала Марина.

Лена вырвалась и бросилась на Марину. Сцепившись, они, визжа, катались по кровати.

— Ах ты, тварь такая! — Саша оторвал Лену от Марины и со всей силы дал в ухо.

— Давай! Бей сильней! — Лена дала ему сдачи.— Меня можно!

— Все тебе припомню.— Марина останавливала идущую из носа кровь.— Сволочь!

— Взбесилась! Пьянь! — хрипел Саша, выламывая Лене руки.

Лена пинала его ногами.

В дверь позвонили. Звонили настойчиво. Прижав к носу платок, Марина пошла открывать. Вошел наряд милиции.

— На вас соседи жалуются, спать мешаете. В чем дело?

— Ты меня убил! — кричала из комнаты Лена.— Скотина! Предатель!

— Соседи милицию вызвали! — сказала Марина.— Добилась, дура! Впаяют тебе пятнадцать суток! Будешь знать!

Лена опять вырвалась и вцепилась в Марину. Но тут уж вмешалась милиция. Подруг быстро разняли. Лена орала, пытаясь освободиться от цепких рук сержанта.

— Истеричка пьяная! Заберите ее от нас! — сказал Саша.

— Водой на нее побрызгайте,— посоветовал один из милиционеров.— Быстрей успокоится.

Степаныч томился в коридоре районной поликлиники под стендом, посвященным профилактике гриппа. Перед ним в очереди в кабинет врача сидели средних лет женщины. Степаныч разговаривал с одной из них.

— Поражает меня забота о людях в нашем государстве. Вот в Финляндии климат такой же, как у нас... так что они придумали! Они куртки выпускают на гагачьем пуху или на гусином на худой конец... Пусакки называются. Тепло, легко, удобно... А мы в чем ходим?! Пальто из драпа весит столько, сколько человек, который его надел!..

— Еще меховой воротник приляпают дороже пальто,— кивала женщина.

— Вот у меня брат в Моссовете работает... так им после Нового года талоны выдали, чтобы по предприятиям распространяли. Он распространять начал, а народ у нас дикий — не берет! И цена-то невысокая... четыреста восемьдесят семь рублей...

— Какие талоны-то?

— На дубленки! В ГУМе секция специальная есть, талоны эти отоваривают. Финны на пусакки перешли, вот Внешторг по дешевке эти дубленки-то и приобрел... А народ не берет!.. Брат мне говорит: «Ты у людей поспрашивай, может, нужно кому... Пропадут талоны». И цена ведь небольшая...— Степаныч сделал паузу.

Женщины сидели с непроницаемыми лицами, думая про свои болезни.

В зале суда ждали своей участи алкоголики и спекулянты.

Среди них — Лена.

Под гербом РСФСР в одном из кресел с высокой спинкой сидела закутанная в цветастый шерстяной платок судья — молодая усталая женщина. Она разбирала протоколы: писала, не поднимая глаз на людей, отвечавших на ее вопросы. На лавке возле скамьи подсудимых, закинув ногу за ногу, скучал сержант. Перед судьей стоял высокий парень — Губанищев — и бубнил:

— Ну, вошел я в магазин «Изумруд»...

— И все?

Губанищев молчал.

Судья, проглядывая протокол, обратилась к сержанту:

— Зачем вы мне его привели? Уголовное дело надо возбуждать. 206-я статья.

— Оно само так получилось! Не виноват я! — взвился Губанищев.— Чего они там понаписали?!

Судья монотонно прочитала:

— «19 января в 18 часов в нетрезвом виде в торговом зале магазина «Изумруд» выражался нецензурно, онанируя, испачкал одежду покупателей Светловой и Мазуровой...» Еще есть вопросы?

— Я молчал! Я не выражался! У меня травма психическая!.. С детства так! — боролся за свободу Губанищев.

— Вот я тут на корочке пишу. Отдадите Тузину,— сказала судья сержанту.

— Вам бы только засудить! Уренгой строить некому!

— Все, Губанищев.

— Меня лечить надо!

— Отойди, тебе сказано! — повысил голос сержант.

Губанищев сел.

— Так... Конкина,— сказала судья.

Лена встала.

— Руки из карманов вынь,— велел сержант.

Лена вынула.

— Имя. Отчество. Год рождения.

— Елена Игоревна, шестьдесят седьмой год, образование неоконченное высшее, учусь в Финансовом институте.

— Ночевали в милиции?
— Да.
— Рассказывайте,— судья записывала.
Лена молчала.
— Ну, как дело было?
Лена молчала. Судья прочитала протокол и спросила сержанта:
— Свидетели есть?
— Не пришли.
Судья впервые подняла глаза от бумаг и устало посмотрела на Лену.
Стали слышны тяжкие вздохи двух маявшихся с похмелья пьяниц с разбитыми лицами.
— Деньги с собой есть? — спросила судья.
— Нет.
Теперь вздохнула судья.
— Двадцать пять рублей штрафа. Сегодня заплатите.— Она опять стала писать.

Лена прошла по фойе кинотеатра и вошла в зал, в котором шло занятие киноклуба. Выступала руководительница клуба Нина Павловна.

— Учитывая все сказанное, я думаю, что подарок от нашего киноклуба будет восприниматься не только как подарок от нас! Это будет подарок, я не побоюсь сказать, от всего советского народа, который уважает и преклоняется перед любым истинным творцом! Вы согласны со мной?!
— Согласны,— нестройно откликнулись члены клуба.
— Нужно поехать в город, где живет Федор Федорович, и на юбилее вручить подарок с теплыми словами поздравления! Правильно?..— Нина Павловна села.— Теперь осталось решить, кого мы командируем.
— Вас,— незамедлительно откликнулись члены клуба.
— Это исключено. Поджимают сроки сдачи книги в редакцию... Но я думала, кто из нас может поехать, и пришла к выводу: сейчас начинаются студенческие каникулы, а в нашем клубе всего один студент, то есть студентка — Лена.
— Почему это она! — возмутилась соседка Лены.— Нашли ей привилегию — студентка! Стрельникову семьдесят пять лет — возраст солидный. Значит, и поздравлять должны люди солидные!
— Ида Марковна, вам нельзя ехать, у вас внук оболтус! Пусть Лена едет, пока внуков нет,— сказали члены клуба.
— Как же! Юность пора золотая! Больше играй и резвись!.. Слыхали! Молодым везде у нас дорога!..
— Хватит! Предлагаю проголосовать,— устало сказала Нина Павловна.— Кто за то, чтобы ехала Лена? — она сосчитала поднятые руки.— Кто за Иду Марковну?.. Большинство за Лену... Лена, ты поедешь?
Лена подумала и сказала:
— Поеду.
— Ну, товарищи,— заключила Нина Павловна,— давайте собирать деньги...

В магазине «Фарфор — хрусталь» у прилавков теснились люди. Молодая продавщица показывала Нине Павловне набор из чайников. Нина Павловна придирчиво осматривала их. К прилавку подошел Степаныч.
— Здравствуй, Жанна,— сказал он продавщице.
Она улыбнулась, кивнула.
— Смотри, что я тебе принес,— он протянул ей маленький сверток.
Продавщица развернула и вытащила французские духи «Опиум».

— Ой! — сказала она.
— Самый модный запах в этом году,— пояснил Степаныч.
— Я знаю,— сказала Жанна.
— У спекулянтов взял!
— Спасибо, Евгений Степаныч! — Жанна бережно положила духи в карман.
— У меня просьба к тебе.
— Какая? — Жанна напряглась.
— Называй меня просто Женя,— он улыбнулся.
— Ну я не могу так, сразу...
— Что ты! Очень просто: ты — Жанна, я — Женя!
— Выпишите, я покупаю,— вмешалась Нина Павловна.
Жанна выписала. Нина Павловна ушла платить в кассу.
— Ты к музыке как относишься? — спросил Степаныч.
— Нормально.
— Я тут два билета купил... Ансамбль к нам приехал из Англии, название забыл... Может, вместе сходим? В спорткомплексе «Олимпийский» выступают.
— Вы прямо, как Дед Мороз с подарками,— улыбнулась Жанна.
— Я тебя потом домой отвезу на такси... чтоб ты одна ночью не ходила... Так родителям и скажи, чтоб не беспокоились: тебя проводят.
— Хорошо. Так и скажу.
Вернулась с чеком Нина Павловна. Жанна вынула металлический ножик и стала обстукивать чайники, проверяя, нет ли трещин. Степаныч смотрел на ее руки.
— Я все спросить хочу,— сказала Жанна,— вы кем работаете?
— Я...— он помялся.— В кино работаю.
— А кем?
— Кинорежиссером...
Нина Павловна иронически покосилась на него.
— Ну да! — удивилась Жанна.
— А что? — Степаныч тронул за рукав Нину Павловну.— Я не похож на кинорежиссера?
Нина Павловна оглядела его неказистую фигуру в полушубке, доброе открытое лицо под шапкой из нутрии и подтвердила очень серьезно:
— Типичный кинорежиссер... Я вас по телевизору видела, в «Кинопанораме».
— Да?! — удивился Степаныч.
Жанна уложила чайники в коробку. Перевязала ее.
— Желаю творческих успехов,— Нина Павловна забрала коробку.
— А какой фильм вы сняли? — спросила Жанна.
— У меня их много... Самый известный «Аэлита», видела?
— Нет,— пожала плечами Жанна.— А я подумала, что вы из ОБХСС, карманников ловите... Это в первые дни, когда вы приходить начали и стояли здесь...

Степаныч сидел на подоконнике в подъезде. На улице темнело. Степаныч ждал. Тускло горел свет.
Наконец двери лифта раскрылись, и вышел мужчина с двумя женщинами, брюнеткой и рыжей. У мужчины на плече висел кофр. Он подошел к двери в квартиру, воткнул ключ в замок.
— Сынок! — позвал Степаныч, спускаясь к нему.
Мужчина улыбнулся.
— Привет, папуля... Десять лет не виделись,— пояснил он дамам.
— За это надо выпить! — откликнулась рыжая.
— Выпьем! — сказал Степаныч, вынимая из-за пазухи бутылку.
— И у нас есть! — сообщила рыжая.

— Какая интересная жизнь начинается! — сказал сын.

Сидели на кухне. Перед Степанычем стоял полный стакан, к которому он не притрагивался. Брюнетка резала хлеб, рыжая положила голову на плечо сына.

— Сынок, у человека в голове должны быть только хорошие мысли! В газете вчера прочел... Наши поступки — это отпечатки наших мыслей. Мы несем ответственность перед людьми за то, что думаем.

— Да! — согласилась рыжая.— Когда человек стремится к лучшему, он возвышается. Я тоже это читала!

Сын выпил вино, посмотрел на брюнетку. Она улыбнулась.

— Мы должны избегать плохих мыслей!..— добавил Степаныч.

— Что-то тебя перекосило за это время,— сказал сын.— Раньше в газете ты тираж Спортлото читал, а теперь мысли!.. Мысли!

— Боря, мне было очень плохо. Я болел сильно.

— Пить надо меньше.

— Мне жить не хотелось... А теперь я не пью. Совсем. Видишь,— он поднял свой стакан.— Как мама?

— Свитер вяжет, вон,— он указал на свитер брюнетки.

— А я тут с одной познакомился, вылитая мама в юности... когда мы еще в школе учились... Продавщица...

Боря посмотрел на часы.

— Полвторого...

— Борь, у меня просьба к тебе.

— Ну, наконец!

— Мне фотография нужна: я, а рядом кинокамера.

— Красиво! — одобрила рыжая.

— Сделаешь, а?

— Чтоб продавщица на стенку повесила! — сказала рыжая.

Боря встал.

— Сделаю, сделаю... Приезжай в понедельник на студию. Найдешь шестой павильон.

Дамы вышли из кухни.

— Спать где ляжешь? — спросил сын.— Или с нами пойдешь?

— А чем вы собираетесь заниматься втроем? — удивился Степаныч.

— Работаем,— усмехнулся Боря.

— Да я уж тут. На тулуп лягу,— отказался Степаныч.

Боря ушел, напевая:

— «Сидит сантехник на крыше, считает выручку дня. Он свежим воздухом дышит. Как он похож на меня!..»

Степаныч шел по коридору киностудии. Открыл дверь под вывеской «Павильон № 6». Блуждая среди декораций, он, наконец, по звуку голосов определил направление, где искать сына. На груди у сына висел фотоаппарат. Сидя на ящиках, он беседовал со Сталиным, Ворошиловым и старичком Калининым.

— ...Мужик мнется, цену не называет. «Позвоните на следующей неделе...»,— говорил Калинин.

— Шестерка у него, тридцать пять тысяч прошла,— сказал сын.

— Знаю... Звоню на следующей неделе, прямо спрашиваю: «Цена?» Полторы тысячи сверху просит. «Извините»,— говорю,— у Калинина был сильный кавказский акцент.

— Сколько лет машине? — спросил Сталин.

— Года два.

— Ну, это нормально,— сказал Ворошилов.

— На рынке за свою цену такие же машины стоят,— возразил Сталин.

— Добрый день, не помешал? — широко улыбнулся Степаныч.

— А, папуля,— откликнулся сын.— Знаешь, камера пока оператору нужна. Он к съемке готовится. Подождать придется.

— А можно я с государственными деятелями снимусь?.. Не возражаете? — спросил Степаныч.

— Не возражаем,— ответил Ворошилов.

Государственные деятели встали в обнимку со Степанычем.

- Тетка моя — администратором в гостинице,— сказал старичок Калинин.— Лет двадцать назад аферист к ним заселился: вкладывал в паспорт фотографию, где он Сталину руку пожимает... Ему, естественно, номер люкс. Потом выяснилось — на киностудии работал...

— Ну где тебя черти носят! Гиви! — обращаясь к Калинину, закричала, выйдя из-за декорации, девушка-ассистентка.— На площадку иди! Твой крупный план снимают!.. Протри очки!..

Старичок Калинин страстно обнял ее за талию и сказал:

— Слушай, поехали со мной. А?! Я тебе сад покажу... Видела, как мандарины растут?..

— Ой, Гиви, какой же ты дурак! — вздохнула ассистентка.

Степаныч стоял у прилавка, смотрел, как Жанна работает. Ее тонкие пальцы быстро переставляли высокие стеклянные стаканы.

— Завсекцией ругается,— не глядя на Степаныча, сказала Жанна,— говорит, отвлекаешь от работы, что из-за тебя я вчера два стакана разбила.

— Ей какое дело! Я же эти стаканы купил... Завидует она, вот и все... Разве я могу отойти от тебя?! Смотри, я фотографию тебе принес — на память о нашей встрече! — Степаныч протянул Жанне снимок.

Жанна посмотрела. Широко улыбающийся Степаныч в пиджаке в крупную клетку положил руку на кинокамеру.

— А ты всегда в этом пиджаке ходишь? — спросила Жанна.

— Нет, у меня еще костюм есть, а что?

— Да нет, ничего.

— Давай уедем отсюда, а?..

— Куда?

— В Сочи. Мы там прошлой зимой фильм снимали из американской жизни... Там сейчас хорошо, тепло... Хочешь?

Жанна вздохнула, покосилась на вредную завсекцией, стоящую за соседним прилавком.

— Не бойся ты ее,— заметил ее взгляд Степаныч,— хоть завтра поедем... и ты забудешь про них всех... Навсегда.

— Вчера по радио передавали,— сказала Жанна,— в Африке снег выпал, на тридцати километрах лежал... Негры со всех сторон сбежались на него смотреть...

Подошла покупательница, Ида Марковна протянула Жанне чек, сказала:

— Шесть стаканов за рубль пятьдесят...

Жанна легко касалась стаканов лезвием ножа и заворачивала их. Стаканы тихо пели.

— Этот не нужно,— сказала покупательница, отставляя один стакан.— Здесь рисунок другой.

— Такой же,— ответила Жанна.

— Нет. На тех цветы голубые, а на этом синие. Мне не нужно разных стаканов.

Жанна заменила ей стакан.

— А в кино весело работать? — спросила она Степаныча.

— Весело,— кивнул он,— все шутят. Артистки кругом красивые...

Покупательница забрала стаканы и ушла.

— Только надоело мне все... Я бы целыми днями тут бы...

Жанна фыркнула.

— Неужели?..

Он кивнул.

— Ты очень на одну девушку похожа... Я на ней жениться хотел...

У прилавка стоял Губанищев и тупо смотрел на Жанну.

— Эй! — позвал он Жанну.— Вот то блюдо мне покажите.

Жанна дала ему блюдо.

— Но ты лучше, Жанна. У тебя глаза красивее...— сказал Степаныч.

— А с золотыми полосками блюдо есть? — спросил Губанищев.

— С золотыми нет,— ответила Жанна.

— Тогда вон то, с яблоками, можно посмотреть?

Жанна дала, что он просил. Парень смотрел на Жанну.

— Ты что толкаешься? — возмутился Степаныч.

— Я? — Губанищев положил блюдо на прилавок.— Если я толкну, на улице валяться будешь.

— Понаехала лимита всякая! — сказал Степаныч.

— Милицию сейчас позову! — подала голос завсекцией.

— Тебя давно в тюрьме Бутырской ждут! Завсекцией!..

— Ну мне же выговор объявят! — взмолилась Жанна.

— Плюнь на них, Жанна!.. Давай уедем!

— Я подумаю... Иди!..

— Правда??! — обрадовался Степаныч.

— Да-да... Иди.

Степаныч вышел из магазина.

— Весело вы тут живете,— подвел итог Губанищев и опять взял в руки блюдо.

Лена села в качалку с высокой спинкой, стоящую напротив аквариумов, и принялась раскачиваться. Отец в майке и брюках с расстегнутым ремнем кормил рыбок.

Помолчали.

— Из громких воплей твоей мамы я уяснил, что ты отправляешься в путешествие,— сказал отец.

— Да,— согласилась Лена.

— Правильно делаешь. На Юг?

— На Север.

— Одна?

— Да.

— Понятно... Кто-то летит на Север, кто-то на Юг...— отец надел рубашку, застегнул пуговицы.— Кажется, я нашел вариант обмена. Две квартиры, обе неподалеку от Московской кольцевой автодороги. В противоположных концах города.

— Ты их видел?

— Обе!.. Чудные места! Возле домов лес, лоси бродят... Кукушки: ку-ку, ку-ку...

Отец открыл в столе ящик, достал оттуда коробку конфет в целлофане, взял газету и аккуратно завернул коробку в нее.

— На свидание собираешься? — спросила Лена.

— Не твое дело.

— Уже нашел себе молоденькую?.. Да? Продавщицу из зоомагазина?

— Нет, спекулянтку с Птичьего рынка... Когда уезжаешь?

— Завтра днем.

Отец налил в горсть одеколон и растер по шее.

— Значит, в следующий раз мы увидимся после твоего возвращения... Вот так, живем вместе и не нашли времени обсудить сложившуюся ситуацию...

— Что ее обсуждать? Все ясно. Навстречу новым приключениям!

Отец вздохнул.

— Осторожней там, на Севере... С мужчинами на улице не знакомься,— он достал из внутреннего кармана пиджака деньги и протянул Лене.— Вот, дочь,— рыбкой жертвую... Не отказывай себе ни в чем...

— Мерси,— усмехнувшись, она приняла этот щедрый родительский дар.

Степаныч и Жанна сидели в ресторане вдвоем за столиком. Степаныч переоделся, теперь он был в костюме. Жанна пила шампанское, закусывала бутербродом с красной икрой.

— То, что нужно человеку, никто не может ему дать,— говорил Степаныч.— Он может найти это в себе самом, а ищет на стороне... Я вот фильм хочу снять о молодой девушке. Жила она в большой квартире, был у нее любимый, родители еще не старые, институт... Отец разводил рыбок в аквариуме, дорогое удовольствие... Все было хорошо... И вдруг все рухнуло! Любимый бросил, родители развелись, квартиру разменяли, из института исключают — учится плохо. И вот в выходной день она пришла на новостройку, поднялась на последний этаж, для того чтоб спрыгнуть оттуда. А там стоял человек. Главный врач строящейся больницы. Он проверял, как сделали новый корпус. Ну вот, они полюбили друг друга... У этого врача в жизни, на работе, в семье тоже было трудное время... Они хотели счастья. Чтобы быть вместе, они решили улететь к морю, жить там... Купили билет...

— Кто в главных ролях будет? — спросила Жанна.

— Ищу исполнителей.

— А почему ты не пьешь?

— Нельзя. Я уже свое выпил.

— Зашитый?

— Нет!.. Надоело мне пить... У меня теперь только одна радость в жизни.

— Какая? — жуя, спросила Жанна.

— На тебя смотреть.

Жанна улыбнулась. Степаныч полез во внутренний карман пиджака, вынул пестрый целлофановый пакетик, протянул Жанне.

— Вот, я принес тебе.

Жанна вытащила и надела на руку несколько тонких браслетов.

— Серебряные,— сказал Степаныч.— Нравится?

Жанна кивнула.

— А почему у тебя машины нет?

— Будет, солнце мое!.. Все будет: машина, квартира кооперативная дача, жена-красавица... Тебе хорошо со мной?

— Ага... Только завтра мне вставать рано. Долго сидеть не будем.

В другом конце зала справляли свадьбу...

Женили Губанищева.

— Горько!.. Горько!.. — орали гости. Губанищев впился в свою жену...

— Раз!.. Два!.. Три!..

Целовавшихся молодоженов и веселившихся гостей фотографировал сын Степаныча Боря.

— Двадцать четыре! Двадцать пять!..— продолжали скандировать гости.

— А сейчас для замечательной девушки Жанны мы исполним песню по просьбе ее друга Евгения,— объявил со сцены, стоящей в центре зала, один из музыкантов.

— А у меня для тебя еще один сюрприз! — сказал Степаныч. Достал из кармана железнодорожный билет и протянул Жанне.

— «Москва — Сочи»,— прочитала она.— А вдруг меня не отпустят с работы?

— Ты согласна?!! У меня брат в Центральных кассах работает. С большим трудом билет на поезд достал. Зима — всем на Юг хочется...

Жанна улыбнулась. Степаныч взял ее руку, поцеловал пальцы.

— А если тебя не отпустят, ты пошлешь их...

Жанна хотела вернуть билет.

— Нет! Оставь у себя, мне спокойней... Жанна, я счастлив! Очень давно я не был так счастлив!.. Какая ты красивая!..

К их столику скучающей походкой подошел Боря.

— Извините, пожалуйста,— вежливо обратился Боря к Степанычу,— вашу дочь пригласить можно?

Жанна засмеялась.

— Девочка моя, ты хочешь с ним танцевать? — спросил Степаныч.

Жанна пожала плечами.

— Она очень кушать хочет. Вы пока с другой...

— С другой не хочу, мне ваша нравится... Один раз! Потом кушайте, мешать не буду...

— Степаныч! Друг! Надо же, где встретились! — между столиками, раскрывая объятия, шла крупная женщина.— Здрасьте! — Она села за столик.— Моя сестра сына женит, а этот у них фотограф.— Она указала на Борю.

Боря тоже сел за столик.

— Погоди, Марусь...— сказал Степаныч.

— Я звоню, звоню, дома тебя нет. Дуся говорит, у тебя работы много... а ты вот где работаешь! — Маруся хихикнула.

— Как вас зовут? — спросил Боря Жанну.

— Жанна,— она насмешливо рассматривала раскрасневшуюся Марусю.

— Муж меня забодал! Говорит, найди его! Из-под земли достань!.. Сейчас приведу, пускай убедится — живой ты!

— Не надо! — сказал Степаныч.

— Вас нанимали не для того, чтоб вы прятались! Мы вам деньги платим, чтоб вы фотографировали! — У столика покачивался Губанищев.

Боря поднял на него усталые глаза и спросил:

— Дорогой, ты сок манго пил?

— Что?

— Пошли к нему! Он обрадуется! — тянула за рукав Степаныча Маруся.

— Маруся!..

— Сок манго пил? — повторил Боря.

— Не понял,— сказал Губанищев.

— Степаныч! — звала Маруся.— Пойдем! Пойдем, я сказала!

— Господи!.. Она ж не отвяжется! — не выдержала Жанна.

Степаныч вздохнул, поднялся. Посмотрел на Борю. Боря покосился на Жанну и незаметно показал ему большой палец.

— Так ты сок манго пил или нет? — еще раз спросил Боря у Губанищева.

— Нет.

— Так сходи попей.

Губанищев помотал головой и, отойдя от столика, схватил невесту и поднял ее над танцующими. Невеста завизжала.

Степаныч с Марусей стояли возле спящего носом в стол мужчины.

— Петя! Петя! — звала Маруся.— Смотри, кто пришел!..

Петя не просыпался.

— Петя, ну как не стыдно!..

Мимо них протащили в сторону туалета упирающегося Губанищева.

Следом шла плачущая невеста.

— Я пойду,— сказал Степаныч, оставив Марусю трясти мужа.

Он вернулся за свой столик и принялся следить за тем, как танцуют Боря с Жанной. Они молчали. Степанычу стало спокойней, он поел, но тут опять явилась Маруся.

— Ну что там с нашей «Волгой» слышно?

— Накрылась.

— Как?!

— Медным тазом.

— Шутишь все?

— Нет... «Волгу» сейчас не достанешь...

Маруся переварила эту новость и спросила:

— А деньги?

— И денег нет.

— Соображаешь, что говоришь-то!.. У нас расписка твоя! Мы же в суд подадим!

— Маруся, ты кем работаешь, подруга моя?

— Сам знаешь!

— Зарплата твоя какая?.. Ну вот! Откуда у тебя десять тысяч?

— А у меня муж таксист.

— Откуда у мужа-таксиста десять тысяч?.. И еще «мерседес» в гараже стоит. Марусь, я же к стенке тебя не прижимал, пистолетом не угрожал, денег не требовал. Ты же меня упрашивала: «Возьми! Возьми!» «Волга» вам понадобилась... Ты не в суд обращайся, ты сразу в народный контроль иди!

— «Мерседес» не трогай! Его Петя с зятем своими руками собрали! Он списанный, тридцать второго года.

Жанна танцевала с Борей.

— Ты очень красивая, ты знаешь?..

Жанна усмехнулась.

— Знаешь... Но все равно приятно слышать, правда?.. Танцуешь хорошо... А что это за старпер с тобой?

— Это кинорежиссер.

— Да?! Главную роль предлагает?

— Нет... Он меня любит... С женой развелся, сейчас хочет новую жизнь начать... Хороший, ревнивый только...

— Ария Мефистофеля со свистом...

— Что?

— Опера есть, там тоже старенький молоденькую любил. «Фауст» называется... Очень все плохо кончилось... Как мне тебя найти, Жанна?

— Эх ты, судом меня пугаешь! — Степаныч танцевал с Марусей неподалеку.— Марусь, в Моссовете сессия была. Они решили «Волги» пока в продажу не пускать. «Жигули» есть, десятая модель... Надо тебе?

Маруся задумалась. Степаныч не торопил.

— Надо, наверное — решилась Маруся.

В зале опять появился Губанищев. Влез на стол. И, приставив к штанам бутылку шампанского, стал поливать им всех присутствующих.

Музыка стихла. Маруся кинулась спасать своего мужа. Боря отдал Жанну Степанычу.

— Вот вам ваша дочь, папаша. Целенькая... Давайте я вас сфотографирую на память. Покажите фотографию маме, пускай радуется.

— Уйди, а,— устало попросил Степаныч.

— Ладно, отец!.. Все в порядке! — сказал Боря и ушел.

— О чем говорили? — спросил Степаныч.

— Да так, о музыке, — ответила Жанна.

Здание областного театра готовили к предстоящему юбилею артиста Стрельникова. Лена вошла в театр через служебный вход.

Лена бродила по полутемным театральным коридорам, таща сумку с вещами и коробку с чайниками. Нигде никого не было. Она набрела на буфет. Там сидел и ел сосиски какой-то мужчина.

— Вы не знаете, как мне найти Стрельникова Федора Федоровича? — спросила у него Лена.

— В совхоз уехал со спектаклем,— ответил мужчина.

— Когда вернется?

— Часов в шесть.

Лена устало села на стул.

— Зачем он вам?

— Да меня из Москвы прислали на юбилей. С подарком от киноклуба.

— Интересно... А что за киноклуб?

— Ну, киноклуб при кинотеатре... Стрельников у нас почетный член.

— И значит, вас прислали?

— Да. Больше ехать некому. Там одни пенсионеры.

— Зачем же вы туда ходите?

— Просто так. Иногда кино хорошее.

— Сосиски будете? — мужчина подошел к стойке буфета.

Лена кивнула.

— Да я сама возьму.

— Ничего, не разорите... Вы у нас, можно сказать, почетный гость... Садитесь.

Лена повесила шубу на спинку стула и села за столик к мужчине.

Он поставил перед ней сосиски.

— Значит, с подарком приехали,— повторил мужчина.— Как вас зовут?

— Лена.

— Олег... Что же никто не позвонил, не сообщил о вашем визите?

— Должна была звонить наша президентша — Нина Павловна.

— Нина Павловна? — усмехнулся Олег.— Она теперь президентша?

— Ну, киноклуба президент...

— Значит, это она вас прислала?

— Да.

— А что за подарок?

— А-а, маразм какой-то...— Лена пнула ногой коробку.

— Зачем же маразм дарить? Дарить надо ценные вещи, чтобы на века...

— Какие там века в семьдесят пять лет?..

— Понятно... И где вы собираетесь жить, Лена?

— Не знаю... Думала, Стрельников поможет как-нибудь... Теперь придется до шести ждать.

Они спустились в вестибюль. Олег подошел к телефону на столике вахтера, набрал номер.

— Надя? — сказал он в трубку.— Привет, это Олег Стрельников. Слушай, человека из Москвы поселить надо. На несколько дней... Ага... Сейчас придем... Вот, Лена. Все в порядке.

Он взял у нее сумку.

— Так вы, значит, сын Федора Федоровича? — спросила Лена на улице.

— Значит, сын.

— Тоже в театре работаете?

— Нет. Я работаю рядом с театром... А в театр прихожу обедать и крутить романы с артистками...

В гостинице Лену поселили в одноместную комнату на восьмом этаже.

Одно из оконных стекол было разбито и заставлено фанерой. Олег подошел к окну, потом набрал по телефону номер.

— Надя? Это Стрельников. Тут окно разбито!.. Ага... Ладно, ну давай...— Он положил трубку.— Больше одноместных у нее нет... Сказала, вечером стекольщик придет. Потерпите?

Лена кивнула.

— Вот вам наш телефон,— он написал номер.— Не грустите и берегите подарок.— Олег направился к выходу.

— «Если коридоры и лестничные клетки гостиницы задымлены или объяты пламенем, а покинуть номер нельзя, сохраняйте спокойствие! — прочитал он прикнопленную к входной двери бумажку.— Закрытая, смоченная водой, хорошо уплотненная дверь надолго защитит вас от пожара. Подойдите к окну и взывайте о помощи...» Все ясно? — он обернулся к Лене.

Лена сняла шапку, расстегнула шубу ждала, когда он уйдет. Олег улыбнулся.

— Ну что, Лена, очень приятно было познакомиться?

— Приятно,— усмехнулась Лена.

Степаныч вошел в магазин «Фарфор — хрусталь». В отделе Жанны на прилавке стояла табличка: «Отдел не работает».

Степаныч обошел весь магазин.

Жанны не было...

На сцене, украшенной большими цифрами «75», стоял артист Стрельников и рассказывал о своем творческом пути. В зале, не считая родственников и курсантов военного училища, сидело десятка два зрителей.

Лена в нарядном платье, в туфлях на каблуках стояла за кулисами и держала в руках коробку с чайниками. Рядом — Олег Стрельников, и какие-то артисты в маскарадных костюмах и актрисы в вечерних платьях. Пионеры с цветами.

— А вот наш главный режиссер идет,— Стрельников улыбнулся лысеющему армянину.— Ашот Арамович, из Москвы человек приехал, представитель московских любителей кино. Зовут Лена.

— Наверное, вы у нас пойдете после мебельной фабрики.

— Я думаю, будет лучше после приветствия райкома комсомола,— прошептал стоящий невдалеке кудрявый человек с брюшком.

— Это наш директор,— сказал Стрельников.

— Зарамушкин,— пожал руку директор.

— Лена.

— Обсудим,— сказал Ашот Арамович и куда-то убежал.

— Нравится вам у нас? — спросил Зарамушкин.

— Город я почти не видела.

— А новый микрорайон видели?.. Там раньше болото было. Люди морошку собирали. И большевиков там расстреливали,— добавил Олег Стрельников.

Опять появился Ашот Арамович.

— Что у вас в коробке? — спросил он у Лены.

— Подарок.

— Выньте! Не появляться же вам на сцене с картонной коробкой. Народ подумает, что приехала Дуня-мешочница, а не представитель всех киноклубов города Москвы,— прошипев все это, Ашот Арамович опять растворился в темноте.

Директор театра Зарамушкин, сопя, ставил один чайник на другой.

— Только садист мог придумать такой подарок,— сказал Олег.

— Сейчас будет очень весело,— пообещала Лена.

— Все зажимы надо сбросить,— посоветовал Зарамушкин.

— Что, простите? — спросил актер в костюме Кащея.

— Зачем такие каблуки надела? — спросил Зарамушкин.

— Это мои парадные итальянские туфли!

— Посторонись! — Ашот Арамович вместе с каким-то актером тащил байдарку.

Лена вздрогнула и уронила чайники. Они разбились.

На сцене Стрельников-старший на секунду замер, а потом радостно произнес:

— Где посуда бьется, там весело живется. И я счастлив, что мне удалось дожить до сегодняшнего дня.

Веселье было в самом разгаре.

Стрельников без пиджака, со съехавшим галстуком стоял с рюмкой в руке.

— Хочу выпить за наших женщин с птичьими фамилиями! За Крылову! Соколову! Воробьеву! Воронову! И любимого бухгалтера Птахову!

Все потянулись чокаться.

Около юбиляра сидела его жена Любовь Сергеевна, младшая дочь Варя с двухлетним мальчиком на коленях, дочери Сони и Олега пятнадцатилетняя Лариса и пятилетняя Наташа.

— Вы спать собираетесь? — спросила Соня у Вари.

— Идем, идем,— поднялась Варя с ребенком.

Лена и Олег курили в подъезде. Сквозь неплотно прикрытую дверь в квартиру до них долетали возбужденные голоса праздновавших юбилей гостей.

Олег рассказывал:

— Сперва мы жили в театре вместе с другими артистами. Двенадцать лет в цокольном помещении в маленькой комнате... Там мама и обед готовила на примусе. Мы с сестрой по театру бегаем, слышим, отцу кричат: «Федька, кончай репетировать! Иди скорей домой! Люба уснула, а у нее опять горит что-то!» Потом отцу дали звание заслуженного артиста. На следующий день его в горком вызвали, говорят: «На набережной дом стоит четырехэтажный, готовый. Пойди выбери себе квартиру». Выбрал, пришел домой, а там мы с сестрой, мать и большая кастрюля супа. Взяли мы кастрюлю и пошли в этот дом заселяться. Сначала нам здесь не понравилось — скучно, и мать по театру тосковала. Пришла туда, тополь посадила...

Они помолчали. Олег взял Лену за руку.

— Странное чувство, будто я тебя уже видел... раньше, до того, как ты приехала...

Лена насмешливо смотрела на него, не отнимая руки.

— И где же ты работаешь? — спросила она.

— Я врач.

— Ты врач?

— Я главврач!

— Ты?!

На площадку вышла жена Олега Соня.

— Пойди, уложи Наташу. Она без тебя не хочет.

Олег отпустил руку Лены.

— Правда, моя жена очень молодо выглядит?

— Хорошо сохранилась, — кивнула Лена.

— Нельзя так говорить, — сказала Соня, — я не заспиртованная.

Олег ушел. Соня осталась с Леной.

— Воздух тут... В квартите дышать нечем, — Соня внимательно смотрела на Лену. Лена курила. Помолчали.

К ним вышел Зарамушкин.

— Вот вы где! — обрадовался он, увидев Лену. — Знаете, в нескольких километрах от города место есть, куда интуристов возят. Малые Чумилы называется. Музей деревянного зодчества! Со всего Севера собрали и привезли!.. Там у меня экскурсовод знакомый — Юля...

Соня вернулась в квартиру. У телефона стоял Олег.

— Юля! — говорил он в трубку. — Работаешь завтра?.. Человек из Москвы приехал, достопримечательности хочу показать. Организуешь?.. Да... да... С семьей буду, с Соней.

— Не хочу я никуда ехать! — сказала Соня.

— Тут стоит, привет передает... — говорил Олег.

— Ты Наташу уложил?

Олег вышел на лестницу.

— Машину на зиму я во двор под чехол ставлю, — объяснял Лене Зарамушкин, — ее засыпало по самую крышу. Не откопать...

— Берегись, — перебил Олег. — Его жена в командировке.

Зарамушкин обернулся к Олегу.

— Ой! Не надо так смотреть, товарищ директор. Страшный человек одинокий мужчина.

Из квартиры раздался звон бьющейся посуды.

— ... Группировку собрал! Они ему в рот смотрят! — перекрикивала музыку из магнитофона актриса Валя. Она стояла, навалившись на стол, под ногами валялись осколки рюмок и стаканов.

— Валечка, станцуй цыганочку! — кричал ей Стрельников.

— Сядь! Сядь на место! — тянул ее за локоть Кащей.

— У него жена в меховом ателье! Все начальство в дубленки одевает!.. Третья судимость. Скоро... Он думает, мы не знаем, почему его из Барнаула выгнали!

Ашот Арамович вышел из комнаты. Несколько человек вслед за ним.

— Семья у нас такая дружная, — рассказывала Лене Любовь Сергеевна. — Нельзя хвастаться, правда?.. — она отпила вина. — Сонечку я очень уважаю... врач хороший... Старше Олега... двое детей. Одна почка... А Олег как главврачом стал, столько сделал! Добился реконструкции здания! Комиссии из Москвы звал, чтоб убедились — диспансер в аварийном состоянии!..

Олег, пока жены не было, выпивал рюмку за рюмкой водки.

Рядом ворчал Зарамушкин:

— Так, как ты, настоящие мужчины не поступают... Не делают так настоящие мужчины...

— Тихо, — сказал Олег, — а то Валька за тебя сейчас примется!.. Арамович-то убежал! Не вынес критики!

Лариса забрала у него бутылку.

— Отдай немедленно! — возмутился Олег.

— ...Мотается с машиной по всей области, делает населению флюорографию, — продолжала Любовь Сергеевна. — А недавно такое несчастье в больнице произошло: девочка умерла от туберкулезного минингита. Родители свозили ее в деревню, к дедушке с бабушкой, от них они и заразились. Олега замучили. Весь облздрав трясло. А что Олег мог сделать, ее привезли поздно. Он две недели черный ходил... Я так волнуюсь за него. Он ведь не железный... А папа у нас хозяйственный. Капусту квасит, картошку чистит... Из Москвы со съемок едет, сумки с продуктами везет... детям отдает. Разве детям колбасы не дашь?

К электрическому шнуру, идущему по потолку и люстре, была привязана сделанная из дерева птица. Она кружилась от любого движения в комнате, но всегда была устремлена вверх, расправив крылья и хвост.

— Красивая такая, — сказала, глядя на нее, Лена.

— Это... это промысел народный. «Птица счастья завтрашнего дня. Выбери меня, выбери меня!..» — объяснил Олег. — На семидесятилетие отцу театр подарил. Тогда она была совсем белая... Пожелтела...

Лена в прихожей отыскала свою шубу. Дверь в соседнюю комнату была приоткрыта. Свет попадал туда, и Лена заметила, на кровати кто-то лежит. Она осторожно вошла, приблизилась к уткнувшемуся головой в матрац человеку. Присмотревшись, Лена узнала Стрельникова.

— Федор Федорович, до свиданья, — сказала Лена.

Стрельников поднял голову.

Лена вздрогнула. Стрельников был без зубов. Они лежали рядом, в стакане.

— Вот так и живем, — прошамкал Стрельников, — надоело все... Завтра пойду устроюсь гардеробщиком в ресторане.

Лена и Зарамушкин шли по темной, скользкой набережной мимо приземистых зданий с деревянными крышами.

— Палаты, XIX век,— объяснял Зарамушкин.— Тут у купцов склад был, добро свое хранили... Я живу здесь недалеко... Хотите чайку?..

— Спасибо, не надо, — Лена шла, сунув руки в карманы, глядя под ноги.

— Знаете, я в театре полгода всего. Раньше был директором в школе... У меня на очень высоком уровне самодеятельность была, и горком доверил мне драмтеатр! Я, Лена, ничего не боюсь. Я двумя руками за эксперимент! За чужие спины не привык прятаться! Дальше школы меня не сошлют!..

Послышался женский визг.

— Что это? — спросила Лена.

Визг усилился, одновременно кто-то завыл.

— Это с пляжа, — сказал Зарамушкин.

— Помогите! — кричала женщина. — Люди!..

И вой.

— Милицию надо вызвать, — сказал Зарамушкин.

— Ее же зарежут, пока мы ходить будем!.. Мы здесь! — заорала Лена.

— Скорей!.. Убивают!

Неподалеку был спуск на пляж. Лена побежала к нему.

— Стойте! Лена! — звал Зарамушкин.

Лена спустилась. Она разглядела, как кто-то барахтался в сугробе.

— Вон! Вижу! — Лена бросилась туда, схватила мужчину, что лежал сверху, за воротник, стала тянуть на себя. Воротник оторвался, Лена упала.

Подбежал Зарамушкин. Визжала женщина. Мужик мычал. Зарамушкин заломил ему руку, отодрал от женщины, поставил на ноги. С мужика упали штаны. Он вырывался и выл.

— Стой! Стой, гад! — повторял Зарамушкин, выворачивая ему руку.

Женщина поднялась, всхлипывая, поправила одежду и вцепилась мужику в волосы.

— Шоколадку обещал! Где шоколадка?! Мразь! До дому не дошли, а он повалил! Гнида! — она мотала его голову из стороны в сторону.

— Ты что? — удивилась Лена и попыталась оттолкнуть ее.

— Уйди! Сволочь! — женщина со всей силы пихнула Лену ногой, и Лена упала в сугроб. Зарамушкин выпустил мужика, бросился к Лене. Мужик, обретя свободу, опять повалил женщину. И все началось сначала: мычание, вой и крики:

— Люди! Помогите!

В отделении милиции Лене жал руку старший лейтенант Кондаков.

— Очень приятно было с вами познакомиться, Елена Игоревна! Хорошие гости из Москвы приезжают, правда?

Зарамушкин улыбнулся через силу.

— Вы меня не помните? — спросил его лейтенант. — Вы нам историю преподавали. Я у вас про культ личности спрашивал.

— Как фамилия?

— Моя?.. Кондаков, — лейтенант улыбнулся Лене.

Вышли на улицу.

— А что вы завтра делаете, Лена? — спросил Зарамушкин. — Может быть, встретимся.

— Завтра я на экскурсии... В Чумилах.

— Интеллигентный человек, приехавший в наш город, обязан посетить Малые Чумилы, — вздохнул Зарамушкин.

В винный отдел магазина выстроилась длинная очередь. Поздоровавшись с милиционером у двери, из магазина вышел Степаныч и не спеша прошелся вдоль очереди, заглядывая жаждущим в глаза. Поверх полушубка он накинул синий сатиновый халат.

В конце очереди с большой сумкой томился бывший жених Лены — Саша. Степаныч подошел к нему, спросил вполголоса:

— Банкет?

— Свадьба.

— Водки сколько?

— Двадцать.

— Давай на двадцать одну. Жди у телефонной будки.

Саша поколебался секунду, поглядел в честные глаза Степаныча и полез за деньгами.

Степаныч уверенно прошел мимо милиционера внутрь магазина. Протолкался к прилавку, поднял доску, отделявшую прилавок от торгового зала. Деловым шагом прошел в подсобку, из подсобки — к выходу во двор. Во дворе снял халат и не спеша направился к метро.

Лена спала. В дверь постучали. Стучали до тех пор, пока она не открыла глаза и не вылезла из кровати в свитере, надетом поверх ночной рубашки. Накинув шубу, Лена пошла открывать.

— Ты еще спишь? — за дверью стоял Олег. — Я уже околел там, пока тебя ждал.

— Кто?.. Чего ждал?.. — Лена ничего не понимала спросонья.

— Забыла?! Мы же в Чумилы едем на экскурсию!

— Ой!.. А где дети твои, Соня?

— Дома остались. У старшей температура.

— Подожди, я сейчас соберусь, спускайся.

Олег подошел к окну.

— Стекло не вставили до сих пор.

— Закаляюсь!

— Оно и видно... А может, не поедем никуда?
— А как же деревянное зодчество, гордость Севера?
— Ну его, там сиверко завывает.
— Сиверко — это что, собака?
— Нет, сиверко — это ветер. Слышишь, как стекла дрожат?
Лена тоже подошла к окну, потрогала изморозь. Олег смотрел на нее.
— Сиверко, — повторила Лена. — Какое гнусное слово.
— Почему? Исконно русское. Как общество «Память».
— В такую погоду надо дома сидеть.
— Или в Сочи ехать.
— Почему?
— Потому что там тепло.
В дверь постучали, и на пороге со свертком в руке стоял вчерашний лейтенант милиции в парадной форме.
— Приветствую вас, Конкина Елена! Разрешите войти?
Лена смотрела, не понимая.
— Старший лейтенант Кондаков! Не узнали? А... и Олег Федорович здесь! Здравия желаю.
Лена и Олег ничего не ответили.
— Елена Игоревна! — торжественно сказал лейтенант. — Милиция делает вам ценный подарок!
— Что?! — сказал Олег.
Лена засмеялась.
Кондаков раскрыл сверток и поставил на стол фарфоровую балерину на одной ноге.
— Что это? — повторил Олег.
— Елена Игоревна помогла задержать опасного преступника!
— Да! — подтвердила Лена. — Пока вы там пили, мы с Зарамушкиным совершили подвиг!
— Спасли женщину! — добавил Кондаков.
— Оперативно работает наша милиция! — сказал Олег.— Спасли, и на следующий день — подарок!
— А вы что здесь, Олег Федорович? — спросил Кондаков.
— Я?.. Консультирую.
— Хрипы в легких, — объяснила Лена.
— Хрипы? Так это потому, что стекла выбиты, — Кондаков указал на разбитое окно. — А я лекарство принес, — он достал из-за пазухи бутылку вина, поставил на стол и сел в кресло. — Неплохой у вас номер. Вообще гостиница хорошая... Лен, а стаканчиков не найдется?
— Вы пить будете? — спросила у Олега Лена.
— Не хочется.
— Что так? — удивился Кондаков. — У вас же вчера юбилей был. Голова не болит?
— Нет.
— Лен, ну все равно поставь Олегу Федоровичу стакан. А то нехорошо получается...
Лена поставила стаканы и пошла в ванную одеваться. Кондаков разлил вино.
— Ну что ты приперся? — не выдержал Олег.
— А ты?.. Медосмотр окончен! Жена ждет!
— Ну, ты!.. Как разговариваешь!
— Ой! Олег Федорович, я сам разберусь.
Вернулась Лена.
Кондаков поднял стакан и провозгласил:

— За присутствующих здесь дам! Гусарский тост! Грех не выпить, Олег Федорович!

Олег взял стакан.

— Пьем стоя! — Кондаков поднялся, выпил залпом.

Олегу тоже пришлось встать.

Выпили, сели.

— Ну вот, Олег Федорович, хорошо пошло, правда? А вы не хотели... Так, Лен, вот скажи мне, из какой буквы надо вынуть букву «а», чтоб получилось помещение?

— Чего? — не поняла Лена.

— Ну это шарада такая. Угадать надо. Из какой буквы надо вынуть «а»?

— Старший лейтенант, вы что,сюда шарады загадывать пришли? — спросил Олег.

— А что? Делать все равно нечего.

— Не знаю, — сказала Лена.

— Да это ребенок отгадать может!

— Ну и шел бы в детский сад! — сказал Олег.

— Хозяйка меня не гонит, а? Не нервничайте, Олег Федорович.

— Изба! — сказала Лена.— Понятно! Из «б» вынули «а»!

— Правильно! — обрадовался Кондаков. — Иди к нам работать. Наш инспектор из детской комнаты в декрет ушла. Милиции нужны люди со смекалкой.

— А еще шарады знаете? — спросила Лена.

— Вспомнить надо. Олег Федорович, вы замерзли?! — Кондаков достал вторую бутылку. — Завидую я Олегу Федоровичу. Повезло ему в жизни! С женой, я имею в виду... Мама моя у жены вашей в прошлом году лечилась! Поправилась! Хороший специалист Софья Ивановна! Давайте за нее выпьем. Олег Федорович, а?

Олег вздохнул, взял стакан. Выпили.

— Да, — согласилась Лена. — Мне очень понравилась жена Олега Федоровича... Ему действительно повезло!

Помолчали.

— Чего стекольщик-то не идет? — спросила Лена.

— Какой стекольщик?! Воскресенье ж! Рабочий класс отдыхает, внучков нянчит, — сказал Кондаков. — А вот мои будни, Лена, праздничными не назовешь... Так не хватает человека... Близкого... По духу близкого... В самом хорошем смысле этого слова!.. — Кондаков достал третью бутылку.

На месте Жанны работала другая девушка, стучала ножом по стаканам. Стаканы тихо звенели.

— А где Жанна? — спросил ее Степаныч. Девушка пожала плечами. Тогда он обратился к завсекцией:

— Скажите...

— Шляется!.. — перебила завсекцией. — На работу не выходит! Дома нет! Ничего-ничего, уволим проститутку, будет знать!..

— Тварь! — сказал Степаныч.

— Пошел отсюда!.. Из-за таких, как ты, все и начинается!.. Зря, что ли, подарки носил!..

— Тварь! — повторил Степаныч.

Степаныч стоял в будке телефона-автомата.

— Жанночка! — закричал он в трубку. — Радость моя! Где ты была?! Ты болеешь?.. Почему голос такой?.. Что с тобой? Милая!.. Я сейчас приеду!.. Да... Ну почему не надо?.. Жанна! Нам ехать послезавтра!.. Ты забыла!!! Не поедешь?!

Что с тобой? Что случилось? Все так хорошо было! — голос Степаныча срывался. — Жанна!.. У тебя мужчина?.. Ты скажи! Есть?.. У тебя есть мужчина?.. Мужчина есть?.. Есть?.. Да?! Жанна, у тебя мужчина есть? Не клади трубку!.. Я приеду сейчас! Почему, Жанна, у нас все хорошо будет! Вот увидишь! Лучше, чем было!.. Жанна! Что случилось? — Ему стало жарко, он расстегнул полушубок.— У тебя кто-то появился?.. Ой, я умру сейчас!.. Жанна, что с тобой?!

Из трубки послышались гудки.

Степаныч пошарил в кармане, нашел две копейки. Дрожащей рукой снова набрал номер. На этот раз ему не ответили. Степаныч вышел из будки. Застегнулся, постоял, думая, в какую сторону идти...

— Простите! — услышал он вежливый голос.

Перед ним стоял бородатый мужчина двухметрового роста в очках.

— Здравствуйте, — сказал мужчина. — Как наши дела?

Степаныч молчал.

— Я звонил вам, оказалось, я телефон записал неправильно... Все время в деканат Финансового института попадал...

— Все очень хорошо, — сказал Степаныч. — В Моссовете проводят сессию, на ней решится. Вы один из первых в списках на кооператив... Какой ветер сегодня холодный, правда?

Очки у мужчины запотели, он протер их.

— Вы меня неправильно поняли...

— А-а, вы меняете Волжанск на Москву.

— Волжский.

— Нет заявок... Была одна бабушка, но пока я собирал бумаги, она померла...

— Зачем же вы мне голову морочили, если помочь не можете? Деньги брали! Сказали, что подмазано...

— Все так и есть! Мой брат в городском бюро работает, можете проверить... Там сейчас, кстати, цены повышают... И вообще я не понимаю! Все иногородние такие наглые! Всем в Москву надо!.. А зачем москвичу в Волжанск ехать? Я целыми днями в картотеке роюсь! Варианты подыскиваю, чтоб людям помочь! А ты не веришь мне!.. Идем!

— Куда?!

— В нотариальную контору! Оформим те деньги, что ты дал. Будто в долг!.. Идем!

— Да я...

— Что?! Ты с упреками! Я не могу так работать!.. Паспорт с собой?!

— Оставил его...

— Вот, сходи за паспортом и позвони мне. Ручка есть. Пиши телефон...

Мужчина послушно полез за ручкой...

Лена перекладывала кипятильник из стакана в стакан — готовила чай. Печенье съели. Пустые бутылки стояли под столом.

— Отпуск я всегда в Сочи провожу. Весь год думаю, как поеду, — говорил Кондаков. — Друг там в ОБХСС работает. Все мне организует: парк «Ривьера», гостиница «Жемчужина», телки на шпильках по пляжу гуляют...

За окном стемнело.

Кутаясь в шубу, Лена пила чай.

Напротив нее Олег размешивал в стакане сахар. Зазвонил телефон. Лена сняла трубку.

— Добрый вечер, — услышала она детский голос.

— Добрый, — ответила она.

— Мой папа у вас в гостях!

— Да.

— А можно его к телефону?

Лена протянула Олегу трубку.

— Дочка твоя.

— Да что они, обалдели, что ли?!

— Засветился Олег Федорович! — обрадовался Кондаков, встал с кресла, прошелся по номеру.

— Папа, — услышал из трубки Олег. — Мама просила напомнить, что завтра вставать рано. Пора домой.

— Ладно, доча... Ты ложись, не жди меня, — Олег повесил трубку.

Возникла пауза. Молчание становилось тягостным. Кондаков подошел к входной двери, прочитал прилепленную памятку:

— «Если в вашей комнате начался пожар, спокойно покиньте помещение после того, как закроете окна!.. Спуститесь по лестнице вниз..»

Дверь распахнулась. На пороге стоял стекольщик, с ним маленький мальчик в отвисших колготках. Кондаков попятился.

— Обнаглел! — сказал стекольщик.

— Ну, батя... — начал Кондаков.

— Верка по соседям бегает — тебя ищет! Бабка в свой хор ушла... Пацан простудился со мной!.. — стекольщик поднял оставленное в коридоре стекло и понес в номер. Лена и Олег прижались к стене, чтобы он их не задел.

— Здравствуйте, Олег Федорович, — хмуро сказал стекольщик. На Лену он не глядел принципиально.

— Папа, а зачем ты балерину из шкафа унес? — спросил у Кондакова мальчик.

Лена и Олег шли по улице в обнимку и пели песню про город Сочи.

Ветер закручивал снег с сугробов.

— А вот моя больница. — Олег показал на недостроенное, окруженное кранами здание. — Семь лет строят!.. Однажды мне хреново стало, я ночью залез на последний этаж!..

Навстречу шел Зарамушкин с букетом камышей.

— А-а! Еще один гость к нам спешит! — закричала Лена. — Сюда! Сюда! Вот она я! Кто еще хочет комиссарова тела?

— Лена! — обрадовался Зарамушкин. — Олег Федорович. А я вас в Малых Чумилах весь день искал.

— Разминулись, — объяснил Олег.

— Я беспокоиться начал, вдруг Лена заболела после вчерашнего...

— А что вчера было? — спросила Лена.

— Подвиг! А сегодня ценный подарок из милиции, — напомнил Олег.

— А Зарамушкину подарок?! Он же главный герой!.. Какие цветы красивые! Это вам в милиции дали?

— Нет... У одной родственницы день рождения. Ей несу! — смутился Зарамушкин.

— Какой внимательный мужчина! К женщине с цветами. Правда, Олег Федорович? А?!

— А что? Я тоже дарю цветы женщинам! — заорал Олег. — И пью за них стоя!

Лена и Олег целовались в подъезде. Наверху хлопнула дверь. Лена испуганно прижалась к Олегу.

— Не бойся, — сказал Олег. — Нас не заметят.

Шаркающие шаги приближались к ним.

— Что за люди, — ворчал женский голос, — весь подъезд засали...

Женщина была пожилая, в линялом байковом халате, с мусорным ведром в руках. Увидев Олега и Лену, она остановилась от неожиданности, потом сказала вежливо:

— Добрый вечер, Олег Федорович! Как хорошо, что я вас встретила! В морге ветер крышу сорвал, и вы должны позвонить Измайлову, чтобы он выдал два листа кровельного железа... Еще вам нужно найти рабочих, потому что у Кузькина дочь вышла замуж и они с Серегиным на крышу лезть не могут...

— Не понимаю, кто завхоз — вы или я? — вежливо спросил Олег.

— Олег Федорович, если я буду звонить Измайлову, мы останемся без железа...

Степаныч нажал кнопку звонка. Он стоял у обитой дерматином двери в костюме и белой рубашке с галстуком, в одной руке — огромный букет роз, в другой — чемодан-дипломат.

Дверь распахнулась, на пороге стояла и улыбалась Жанна.

— Жанна, — выдохнул Степаныч.

Улыбка с лица Жанны стала сходить.

— Ты дома! Какое счастье! — он решительно вошел, она отступила в глубь коридора. — Родители где?

— На работе...

— Жаль... Ну ладно. Это тебе, — он протянул букет.

— Спасибо.

— Это еще не все, — Степаныч раскрыл дипломат и вынул из него магнитофон и яркий целлофановый пакет.

— Поди переоденься, — сказал он, засовывая пакет Жанне под мышку. — Букет положи пока.

Жанна не двигалась.

— Иди-иди, — мягко сказал он и подтолкнул ее к комнате. Степаныч ткнул пальцем клавишу магнитофона. Зазвучала музыка. Жанна развернула пакет и вытащила голубое японское платье с блестками. Она тихо ахнула.

В это время в квартиру входили восточные щетинистые мужчины в кепках с букетами и корзинами цветов в руках.

— Живее! Живее! — негромко поторапливал Степаныч.

Они и так торопились, почти бегом заносили цветы, клали их на стулья, шкафы, столы, на пол...

Жанна переоделась, накрасила перед зеркалом губы, вышла и остолбенела: цветы заполнили всю квартиру. Среди цветов стоял Степаныч, держа в руках туфли на высоком каблуке.

— Иди ко мне, — тихо позвал он.

Жанна подошла, завороженно глядя по сторонам. Степаныч встал перед ней на колени, взял за щиколотку одну ее ногу, вынул из тапочки и засунул в туфлю.

— Не жмет? — он поднял на нее глаза.

Она покачала головой. Степаныч засунул в туфлю вторую Жаннину ногу, отполз, потеснив ногой одну из корзин.

Корзина заваливалась набок, он поправил ее.

— Девочка, милая... В моей жизни было мало радости, — сказал Степаныч, — все время работа, работа, работа... домой приду — тоска. Я пил с тоски. Потом мне операцию сделали, сказали: «Дальше пить будешь — прободение язвы повторится, жить хочешь — не пей». Сижу дома на больничном, в окно смотрю и не знаю, хочу я дальше жить или нет. Смотрел, смотрел, потом в сервант залез, всю посуду перебил — легче не стало. Стою посреди квартиры, вокруг все стекла, черепки валяются... Ни пообедать, ни чаю попить, все уничтожил... Я к соседу. Денег занял, пошел тарелки покупать... А там ты — в магазине... Такая тоненькая, слабая —

дзынь, дзынь... Я как увидел, меня будто из тисков выпустили... Понял — ты спасение мое. Мое сокровище! Смысл жизни в тебе!.. Я не молод, в моей жизни было мало радости, но «может быть, на мой закат печальный блеснет любовь улыбкою прощальной». А?.. Это поэт сказал... Я буду носить тебя на руках... Я очень прошу тебя стать моей... — он не закончил.

На пороге комнаты, с огромным интересом осматриваясь, стоял Боря. Жанна вздрогнула, обернулась.

— Как у вас красиво,— сказал Боря.— Здравствуй, Жанна!

— Боря, ты здесь лишний,— Степаныч встал с колен.

— Я?

— Да, ты!

— Я всегда лишний! С момента зачатия!

— Пошел вон!

— Грубые нынче кинорежиссеры, а, Жанна?

Жанна молчала, глядя то на Борю, то на Степаныча.

— Давайте я вас познакомлю,— сказал Боря.— Вот, Жанна,— это мой отец... Да-да... Недавно, после долгих лет разлуки, он вдруг решил повидаться со мной... Благодаря тебе... Как все запутано, правда?.. Спасибо, папа, я встретил Жанну... Спасибо, Жанна, я встретил папу...

— Ненавижу,— сказал Степаныч.

— Какое красивое платье! — восхитился Боря.— Переливается!.. Удивительно, откуда у моего папы-сантехника столько денег?.. А? Жанна, он или инструмент продал — все свои лерки, сальники, заготовки для сгонов, или его жена получила богатое наследство.

— Что?! — не поняла Жанна.

— Понимаешь, Жанна, папа был алкоголиком...

— Ты — сантехник? — переспросила Жанна.

— Слесарь-сантехник,— поправил Боря.

— Убью, падла!..— бросился на Борю Степаныч.

— Тарас Бульба!.. Дубль первый! — Боря увернулся от отцовского кулака и ударил его ногой в живот. Степаныч скорчился.

Боря подошел к стоящей в переливающемся платье Жанне, размахнулся и отвесил ей оплеуху так, что она закачалась на каблуках. Потом Боря вынул из корзины одну розу и вышел из квартиры.

Жанна кинулась за ним следом.

— Жанна...— простонал Степаныч.

Степаныч медленно поднялся, доковылял к окну и долго смотрел, как девушка его мечты пытается бежать, чтоб догнать уходящего сына...

— Жанна!.. Жанна! — орал Степаныч в открытое окно.

Лена открыла дверь и вошла в квартиру.

Дома в коридоре лежали забинтованные оленьи рога, стопки книг, чемоданы. Мать разговаривала по телефону.

Лена вошла в комнату отца. Она была пустая.

— Он нашел две двухкомнатные! Себе лучше взял! Я ее даже не видела! Раз-раз, рыб своих подхватил, и привет! Какие-то чужие люди открывают дверь своим ключом, ставят картонные коробки. А если в них клопы? — говорила по телефону мать.— Сколько я испортила себе крови, чтоб мы въехали в эту квартиру! От нее осталось пепелище!..

Лена подошла к матери.

— Здравствуй, мама.

Мать повесила трубку.

— Я все делаю одна! Собираю вещи, договариваюсь с грузчиками! Они — хамы!.. Ты гуляешь! У тебя путешествие! Нина Павловна твоя нам телефон оборвала: где ты, что ты?.. Мужик какой-то с Севера звонит, знать хочет, как доехала!.. Господи, сколько у нас барахла! Все это давно пора выбросить!..

Зазвонил телефон, Лена сняла трубку.

— Можно Лену Конкину? — услышала она женский голос.

— Это я.

— Вам звонят из деканата. Срочно зайдите, заберите документы.

— Куда зайти?

— В отдел кадров.

— Ничего не понимаю.

— Пришла бумага из суда, и вас исключили из института...

Лена повесила трубку, постояла.

— Ты есть хочешь? — спросила мать.— У нас хлеба нет.

Лена начала одеваться.

— Вот тебе сто рублей, разменяй, с грузчиками расплачиваться... и приходи быстрей...

Мать вернулась в комнату.

Лена постояла в прихожей, потом взяла свою дорожную сумку и ушла.

Над морем кружили чайки.

Степаныч в полушубке и с дипломатом в руке шел по набережной.

Справа было море. Слева росли пальмы.

Потом Степаныч долго изучал достопримечательности Ботанического сада.

Пока, наконец, не оказался у входа в гостиницу и, осмотревшись, пошел к дверям.

— Визитка!!! — поймал его за руку швейцар у входа.

Степаныч молча сунул ему десять рублей, и швейцар разжал руку.

В холле гостиницы Степаныч осмотрел киоски «Союзпечать» и «Сувениры», заглянул в магазин «Березка», потом подошел к окошку администратора, вытащил паспорт, вложил в него фотографию, где он с государственными деятелями, протянул администратору — суровой усатой женщине.

— Люкс на одну ночь!

Администратор посмотрела на Степаныча, вынула из паспорта фотографию, вгляделась в нее, фотографию она рассматривала долго.

— Это мы...— начал Степаныч.

— Манана! — перебила администратор.— Ты посмотри, что он мне дал!

К ней подошла молоденькая беременная девушка, взяла фотографию.

— Гиви!!! — закричала она.— Как он плохо выглядит!..

— Диету не соблюдает, вот печень и болит! — сказала администратор.

— Работы много,— вставил Степаныч.

Администратор перевела взгляд на Степаныча:

— С киностудии приехал? — спросила она.— Был у меня двадцать лет назад один с киностудии... Потом его Всесоюзный розыск искал...

У Степаныча был роскошный номер. Две комнаты, ванная и огромный балкон с видом на море. На балконе плетеная мебель. Под балконом клумба с цветами.

Степаныч надел костюм, белую рубашку. Сел на балконе в кресло. На столике стояла бутылка вина, фрукты, два стакана. Налив красное вино в оба стакана, Степаныч чокнулся со стаканом напротив, выпил. Встал, прислонился спиной к балконным перилам. Вернулся в кресло, налил вина. Еще налил. Бутылка опустела. Степаныч сходил за второй...

Выпил еще. Потом пошел в ванную комнату. Закрыл пробкой сток, долго крутил краны, делая воду нужной температуры. Оставив воду набираться в ванну, вернулся на балкон. Опустился на колени перед креслом, у которого стоял полный стакан вина, положил руки на сиденье...

Он взял стакан, залпом выпил вино. Достал из наружного кармана пиджака серебристую упаковку бритвы «Шик», выдавил себе одно лезвие. Встал, подмигнул креслу и направился в комнату.

Он споткнулся о порог. Снял ботинки, пиджак. Пригладил рукой волосы. Вышел в ванную комнату и плюхнулся в полную воды ванну. И сразу же с воплем выскочил из нее. Его трясло от холода. Пытаясь согреться, он бегал из конца в конец номера. Потом достал из шкафа одеяло, закутался в него и сел на стул.

Стул затрещал, но Степаныч быстро вскочил и, аккуратно собрав разъехавшиеся ножки, поставил стул в дальний угол номера.

Тогда он лег в постель. Щелкнул выключателем, посмотрел на потолок. Загудели спрятанные за карнизом лампы дневного света. Зацепиться было негде, Степаныч выключил свет. Оглядевшись, он нашел способ. Привязал подтяжки к дверной ручке, сделал петлю, сунул в нее голову и повалился на пол. Резинка натянулась, Степаныч захрипел, раздался треск...

Полетели шурупы, дверная ручка оторвалась от двери и ударила Степаныча по голове...

Задыхаясь и кашляя, лежа на полу, Степаныч растирал ушибленное место.

Он плакал и тихо матерился.

Лена бродила по берегу моря. Шелестели волны. Вдали у горизонта плавали рыболовные суда.

Что-то блеснуло в набежавшей волне. Лена наклонилась и увидела среди гальки монету. Подняла ее. Монета была с иероглифами и дырочкой посередине.

Около набережной росли пальмы. Лена подошла к ним и увидела пруд. В пруду плавали пеликаны. Полоскали в нем свои ветки плакучие ивы. В кустах вечнозеленых растений шуршали фазаны. Раздались крики. Лена подняла голову. На верхушке ивы орал павлин.

Лена шла по пирсу. Шумели волны. На краю пирса, положив руки в карманы, стоял и смотрел на море человек в полушубке и тренировочных штанах. Лена дошла до него, постояла рядом, потом взглянула ему в лицо и узнала Степаныча.

— Здравствуйте! — обрадовалась она ему...

Степаныч не ответил.

— А вы меня не помните?.. Мы с вами квартирами меняться хотели. И еще вы колбасой с икрой накормить обещали...

— Я все деньги порвал и в помойку выбросил! — перебил Степаныч.— Ничего не знаю, ничего не помню! Вот справка из психдиспансера,— Степаныч показал Лене какую-то бумажку и пошел в сторону берега.

— Пенек обрыганный! — сказала Лена ему вслед.

Степаныч резко остановился и пошел обратно.

Лена испугалась.

— Слушай, а что ты делала, когда тебя жених бросил? — неожиданно спросил Степаныч.

— Я? — растерялась Лена.— Ничего не делала... Страдала.

— А как-нибудь отомстить или еще что-нибудь?..

— Ну, поехала, морду набила...

— А умереть тебе не хотелось?

— Хотелось.
— И что ты делала?
— Ничего.
— Ничего?.. Как тебя зовут?
— Лена.
— Лен, ну ты извини... Я правда псих. Мне учебной гранатой в армии по башке попали. И справка из психдиспансера, видишь, вот, настоящая... Я на учете с тех пор... А колбасу я вам приносил. И икру тоже. В дверь звонил, звонил. Не открывал никто... Лен, а ты есть хочешь?
— Хочу.

В грязной хинкальной Лена и Степаныч ковыряли чебуреки.
— Знаешь, сколько мне лет? — спросил Степаныч.— А, ладно, это не важно... Я очень сильно люблю одного человека. Никого в жизни так не любил,— он вздохнул.— Жанна ее зовут... Если вещь никому не нужна, ее выбрасывают... Правильно я говорю?.. Вены хотел перерезать днем... Не получилось...
— Почему?
Степаныч пожал плечами.
— Ты что, умереть хочешь? — иронично спросила Лена.
Степаныч кивнул.
— Ты не боишься?
— Чего? Смерти?
— Ну да... Вот был ты, и — раз! Ничего от тебя не осталось, кроме одежды.
— А душа? Душа же останется. С вами останется. С Жанной, с тобой, с женой моей — Дусей... И вообще,— Степаныч развел руками.— Я прочитал недавно, что человеку одной жизни мало. В нем столько способностей, талантов, а мы их губим. Обстоятельства жизни губят все это...
— А я испугалась... Письмо написала ужасно грустное, чтоб все поняли, какого человека потеряли, газ открыла, голову в духовку засунула, а там грязно очень. Жиром все заляпано,— сказала Лена.
— Гениально! — обрадовался Степаныч.

Лена и Степаныч шли по улице. Степаныч тащил четыре красных баллона с газом.
— Ты права, письмо надо написать. Она прочтет своим внукам, и внуки поймут, какой человек ее любил. И днем это мне знак был, я не мог уйти, не написав... А ты передашь письмо, хорошо? И все расскажешь. Я понял, человек не может уйти, не покаявшись...

Они зашли в здание почтамта. Степаныч купил конверт. В зале междугородных переговоров Степаныч вошел в кабину с надписью «Москва».
— Боря! Сынок! — закричал он в трубку.— Это я!... Это я, говорю!.. Да! Боря!.. Прости меня!.. Простишь?.. Чего? Не слышу! Куда мне идти?! Что? Да. Понял. Все. Прощай.

Они опять шли по улице.
— Тяжело,— вздохнул Степаныч.
— Что, баллоны тяжелые? — спросила Лена.
— Да нет, жизнь...

— Визитка!!! — закричал швейцар, встав на пути.

Степаныч показал свою визитку и дал двадцать пять рублей за Лену.

Они вошли в номер к Степанычу.

Лена сняла шубу, прошлась по комнате. Степаныч поставил баллоны в ванной, собрал разбросанные на полу вещи, открыл холодильник.

— Смотри-ка, у меня еще бутылка осталась. Не заметил. Надо же! На этот стул не садись, он сломанный.

Он вынул бутылку вина. Разлил вино по стаканам.

— Будь здорова,— он чокнулся с Леной. Выпили.

— Бумага с ручкой есть?

— Ага,— Лена дала ему блокнот с ручкой.

— Кушай фрукты. Все это... чурчхеллу...

Лена вышла на балкон. Оперлась на перила.

Степаныч сидел над чистым листом бумаги.

— Хорошо здесь,— сказала Лена.— Сиверко не завывает.

— Сиверко — это собака?

— Нет! — засмеялась Лена.— Сиверко это не собака. Это гадость.

Степаныч написал два слова и застрял. Прошелся туда-сюда по комнате. Сел опять.

— Напиши, что она — сука,— посоветовала Лена.

— Не мешай мне! — рассердился Степаныч.— Я сам!

На море блестели огоньки далеких кораблей. Степаныч бормотал, склонившись над бумагой:

— Девочка моя! Я так хочу, чтобы ты была счастливой! Я пытался это сделать... У меня сегодня особый день. Я свободен! Я вижу тебя!.. Не думай о том, что мы расстаемся! Мы встретимся! Ты протянешь мне руку...

— Душа останется,— раздраженно проговорила Лена.— На фиг она нужна?!

— ...Хочу, чтоб ты меня запомнила, какой я сейчас здесь. Где-то на уровне моих ушей линия горизонта. Сверху небо. Внизу море... Я целую твои прекрасные глазки.

Степаныч положил письмо в конверт, заклеил.

— Вот,— сказал он Лене,— передашь ей. И чурчхеллу эту... пусть кушает... Это мой последний подарок.

— Понятно. Дальше что?

Зазвонил телефон.

— Да, да, конечно,— сказал Степаныч и бросил трубку.

— Что там?

— Интурист какой-то приезжает. Требуют, чтоб рано утром меня здесь не было... Чтоб моим духом не пахло... Ничего-ничего, пусть приезжает,— он усмехнулся, потер желудок, покачал головой.

Лена стояла на балконе.

— Звезды,— вздохнул Степаныч.— Смотри сколько... Никогда не узнаю, что там. Обидно... В больнице читал все подряд от скуки... С мозгами случилось что-то... Не дай бог тебе вот так, как я...— он поморщился, массируя живот.— Прав был врач: нельзя мне было пить... Все. Прощай.

Они посмотрели друг на друга.

— Спасибо тебе,— сказал Степаныч.

— На здоровье,— насмешливо ответила Лена.

— Прощай,— он неловко поцеловал ее.

Лена остановилась у дверей, повернулась к Степанычу.

— Иду,— сказал он.

Она приоткрыла дверь, потом опять закрыла, вошла в ванную комнату и села на край ванны.

— Ты чего? — спросил Степаныч.

— Остаюсь.

— Не понял.

Лена сидела.

— Давай, иди...

Лена покачала головой.

— Вали, я сказал...

— Степаныч, милый... Я никуда не пойду. Меня никто не ждет. Я никому не нужна.

— Ты по-русски понимаешь?! Кому я сказал?!

— Нет,— Лена достала из кармана письмо и порвала его.

— Ну ты!.. Ты чего?! — оторопел Степаныч и двинул ей со всей силы по щеке.

— Слушай, сейчас орать буду,— пригрозила Лена, сдерживая слезы.— Я тебе все порушу! Вся гостиница сбежится!

— Убью! Падла!

— Пенек обрыганный!

Степаныч резко закрыл дверь.

— Подыхай, сволочь!

Лена в одежде легла в ванну. Степаныч склонился над баллонами, открывая их. Баллоны шипели. Он еще повозился с ними, потом пошмыгал носом, принюхиваясь. Зажег спичку, поднес по очереди к каждому из баллонов. Пламени не было.

Степаныч вышел из ванной комнаты, оставив баллоны шипеть.

Лена посидела еще немного, потом вылезла и пошла за ним.

Степаныч лежал ничком на кровати, плечи его вздрагивали, непонятно, плачет он или смеется.

— Ты чего? — тряхнула его Лена.— Чего ты?

— Все! — сказал Степаныч.

— Что?

— Кавказ! Они их воздухом наполнили!

Лена села рядом, взяла свою сумку, начала в ней копаться. Нашла пузырек с таблетками, высыпала пару, протянула Степанычу.

— Прими но-шпу, чтоб живот не болел...

Дала стакан с водой Степанычу. Он разжевал таблетки, выпил воду. Лена легла рядом. Помолчали.

— Слишком много совпадений, чтоб они были случайными,— сказал Степаныч.— Какая-то сила держит меня здесь.

— Прыгни с балкона, проверь.

— Деревья внизу. В ветках запутаюсь... Не понимаю... Зачем-то тебя встретил... Когда из квартиры твоей ушел, долго думал... Ты как трамвай. Ехал-ехал, вдруг — дрык! И все кувырком... Я тогда сам себя хотел на рельсы поставить... Чтоб по-человечески... О матери бы своей подумала... С ней что будет.

— Надоело все. Противно.

— Противно. Терпеть надо. Это сегодня противно... Завтра все по-другому будет...

— Не будет. Такая же лажа.

Степаныч погладил Лену по голове.

— А может, все это врёмя мы шли навстречу... Может быть, надо сначала начать... Раз мы уцелели... Вдвоем...

— Они встретились на берегу Черного моря, под пальмой. Прожили счастливо жизнь и умерли в один день, оставив кучу детей...

— Перестань,— сказал Степаныч, подумал и поцеловал Лену.

Входная дверь распахнулась, и в номер вошел старший лейтенант Кондаков с чемоданом.

— Извините, пожалуйста,— вежливо сказал он.— Я тыщу километров летел, спать охота...

Лена и Степаныч вскочили.

— Вот это да!..— воскликнул Кондаков.— Вот это встреча! Конкина Лена! Какими судьбами?.. А это кто? Отец твой?

— Дедушка,— ответила Лена, собрала вещи и пошла к выходу.

— Стой! — взял ее за локоть Кондаков.— Давай хрипы в легких лечить! — Он достал из чемодана бутылку, поставил на стол.— Ну, садись с нами, дед! — позвал он Степаныча.— За встречу выпьем! Лен, сполосни стаканы.

— Я не буду пить,— сказал Степаныч.

— Опять? — спросил Кондаков у Лены.— Что они у тебя все какие-то?..

— Язва у него,— объяснила Лена.

— Я сейчас,— Кондаков вышел на балкон, перегнулся через перила и закричал: — Попов! Эй! Попов!.. Ты веришь своему счастью?

Этажом ниже появилась ошалелая физиономия Попова.

— Ну это... Вот это да!.. Две кровати!.. Две комнаты!..

— Пеликанов в парке видел?.. А что если ему в клюв подушку сунуть?..

— Море...— сказал Попов.

Кондаков вернулся к столу, разлил вино.

— Вчера меня вызывают, говорят: «Ты отличник политучебы, едешь в Сочи на семинар. Вылетаешь ночью». Семья в шоке... Прилетел. Говорят: «Селить некуда, пока живите здесь». Такого никогда не было. Чтоб старший лейтенант в люксе жил, да еще в «Жемчужине»! Перестройка!!.. Вот что значит сочинскую мафию разгонять начали!.. Слышишь,— Кондаков возбужденно ходил по номеру.— Захожу я в свой люкс, а там — Конкина Елена! Девушка моей мечты!.. Погода какая, а? Море блещет! Пальмы!.. Предлагаю гусарский тост! За присутствующих здесь дам. Тебя как звать?

— Степаныч.

— Степаныч! За это надо выпить! Стоя.

Степаныч нехотя взял стакан. Встал.

Кондаков чокнулся со всеми. Выпили Кондаков еще раз прошелся по номеру, внимательно посмотрел на Степаныча.

— Что-то лицо мне твое знакомо...

Степаныч отвернулся.

— Стой! Прямо смотри!.. Стой! Я сказал!

Кондаков задумался.

— Вспомнил!

— Ты чего, Кондаков, сдурел? — спросила Лена.

— Евгений Степанович Иванов, рост 170 см, волосы русые, глаза голубые...

— Да это не он!.. Он же седой весь! — улыбнулась Конкина Лена.

— Документы, пожалуйста! — Кондаков запер входную дверь, положил ключ в карман.— Ну?!

— Давай еще выпьем! Что ты пристал к нему! — сказала Лена.

Степаныч бросил паспорт на стол и пошел в спальню.

— Здесь стой! — Кондаков раскрыл паспорт.

— Ну, отвяжись ты от него,— Лена обняла Кондакова за шею.— Он человек хороший...

— Очень хороший!.. Рецидивист, две судимости,— Кондаков убрал Ленины руки.— К стене, быстро! Руки!.. Та-ак, Иванов Евгений Степанович,— Кондаков быстро обыскал его,— овладевающий доверием граждан и принимающий от них крупные суммы денег, кончились твои гастроли!.. Сейчас группу вызову... Стоять!..

Кондаков снял телефонную трубку, сел на стул, не спуская глаз со Степаныча.

Ножки стула подломились, и, ударившись головой о подоконник, Кондаков упал на пол. Степаныч и Лена смотрели на него. Кондаков не вставал.

— Эй, старший лейтенант,— не выдержал Степаныч.— Ты что, уснул там?

Кондаков не шевелился.

— Юмор,— объяснила Лена.— Это он так шутит.

Степаныч подошел к Кондакову. Тот лежал с открытыми глазами. Степаныч обернулся к Лене.

— Что там? — спросила Лена.

Степаныч взял голову Кондакова, осмотрел.

— Черт! — выругался он.

— Что с ним!? — переспросила Лена.

— Пришла, паскуда... С нами была. Ошиблась.

— Кто?

— Смерть.

Лена вскрикнула. Степаныч закрыл Кондакову глаза, влез к нему в карман, вынул свой паспорт, ключи от номера.

— Пошли отсюда,— сказал он Лене.

Она покачала головой.

— Быстрей! — Степаныч схватил ее сумку.— Пойдем!

— Нет! Не могу! Нет никаких сил! Это я... Я во всем виновата!

— Тише, Лен... Тише...

— Все! Хватит!.. Не могу больше! Господи, что же мне делать?..

— Идти надо! Ему уже ничем не поможешь... Себе только навредишь... Кто поверит, что милиционер сам со стула упал... Видишь, опять я в розыске?..

Они вышли из номера. В коридоре стояла горничная.

— Старший лейтенант лег спать,— сказал ей Степаныч.— Просил не беспокоить.

Они вызвали лифт, спустились вниз.

Выйдя на улицу, они молча разошлись в разные стороны.

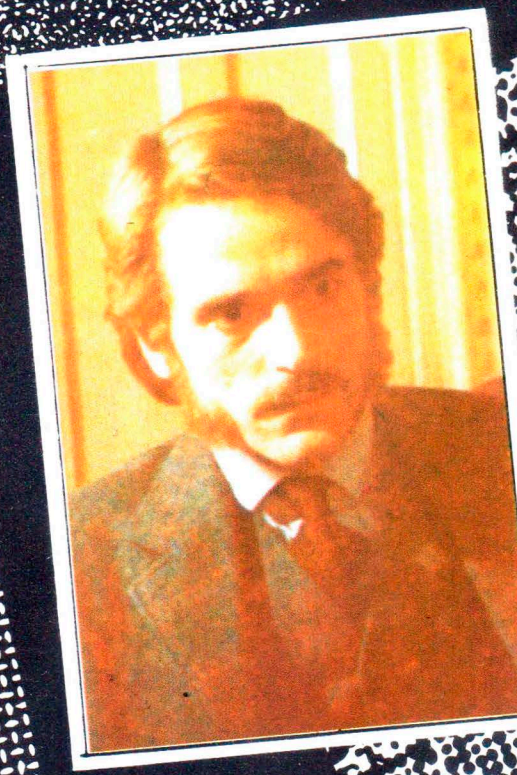
ВСЕМ, КТО ЛЮБИТ КИНО,

советуем подписаться на журнал «Киномеханик». На его страницах обсуждаются актуальные проблемы деятельности киносети и кинопроката в условиях перестройки, киноклубного движения, кинообразования; описываются новинки советской и зарубежной кино- и видеотехники; публикуются информация о новых фильмах, творческие портреты мастеров кино.

Подписку на журнал на 1990 год (а также с очередного номера) можно оформить в любом отделении связи. Цена годового комплекта — 4 руб. 80 коп.

ЭКРАН-89

Мерил Стрип и Джереми Айронс в фильме "Женщина французского лейтенанта" (Великобритания – США, режиссер Карел Рейш)



Индекс 70402
Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

Во втором полугодии 1989 и в первом полугодии 1990 читайте.

Под новой рубрикой "ИК". Избранная проза", начатой в этом номере повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", будут также напечатаны: роман американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", который стал основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского, некоторые подробности – в этом номере журнала; повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся.

Под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?" (№ 4 и № 5), будут опубликованы записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным.

В историческом разделе вы найдете рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда, стенограммы политических проработок и покаяний времени борьбы с космополитизмом, документальное повествование Валерия Фомина о погибших кинематографических идеях и замыслах 70-х годов, лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах. Здесь же мы поместим полемическую статью Ивана Дзюбы об украинском поэтическом кино, написанную в 1970 году и не опубликованную.

"Независимая территория искусства" – так охарактеризовал кооперацию и аренду в беседе с корреспондентом "ИК" член-корреспондент АН СССР Н.Я. Петраков.

В рубрике "Свободная тема" вам предстоит познакомиться с прозаиком и критиком русского зарубежья Борисом Хазановым – с его размышлениями о месте кинематографа в жизни разных поколений.

7 89